De twee muzieken. Deel 1

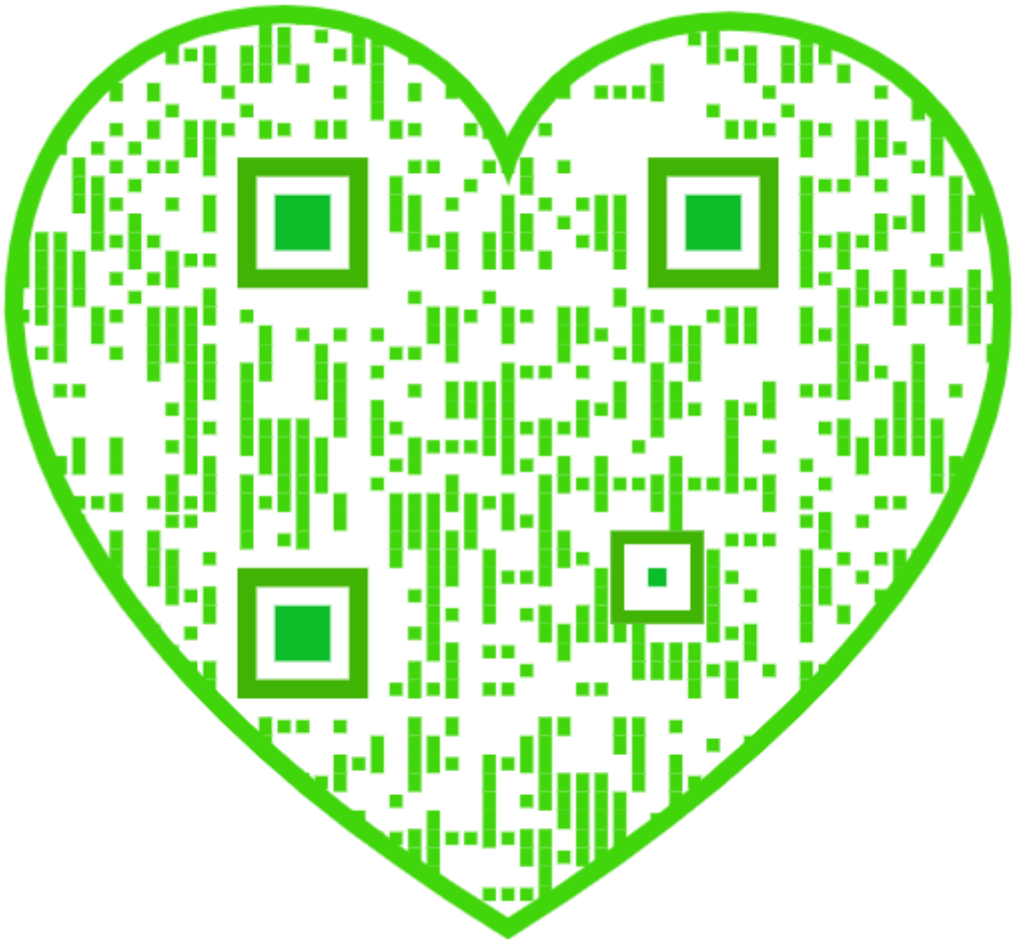
Matthijs Vermeulen

bron
Matthijs Vermeulen, *De twee muzieken. Deel 1*. A.W. Sijthoff's uitgevers-maatschappij, Leiden 1918

Zie voor verantwoording: https://www.dbnl.org/tekst/verm030twee01_01/colofon.php

Let op: boeken en tijdschriftjaargangen die korter dan 140 jaar geleden verschenen zijn, kunnen auteursrechtelijk beschermd zijn. Welke vormen van gebruik zijn toegestaan voor dit werk of delen ervan, lees je in de gebruiksvoorwaarden.

dbnl digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren



V

MR. H.P.L. WIESSING
moge de opdracht aanvaarden van dit werkje, ter herinnering aan de verschillende jaren, dat ik met hem heb samengewerkt aan De Amsterdammer en De Nieuwe Amsterdammer. Ook in muzikale zaken zijn hem de vrijheid van het woord en de rechten der toekomst ter harte gegaan, wat ik herdenk met vriendschap en voortdurende hoogachting.
MATTHIJS VERMEULEN.

Voorwoord

Deze opstellen geven in ieder geval den stand aan der Fransche Muziek in Nederland: het materiaal is veelzijdig maar ontoereikend. De geheele moderne opera van Frankrijk, behalve Pelléas, ontbreekt in deze overzichten, het oeuvre van verschillende kunstenaars (Magnard o.a.) wordt niet eens vernoemd, terwijl andere meesters (Ravel b.v.) met eene beknoptheid besproken zijn, welke niet overeenstemt met hunne beteekenis. Dit ligt aan eigenaardigheden en tekorten in het hollandsche muziekleven, die genoeg bekend zijn. Wij kunnen ze slechts betreuren, hopende dat de actie welke sinds eenigen tijd gevoerd wordt, verandering brengt. Het zou mij genoegen doen als dit boekje tot deze verandering nog bijdroeg.

Al kan ik dus wat het materiaal betreft niet wedijveren met Fransche auteurs gelijk Joseph de Marliave (Etudes Musicales), Octave Séré (Musiciens français d'aujourd'hui), Pierre Lasserre (L'Esprit de la musique française), G. Jean-Aubry (La Musique française d'aujourd'hui) en nog vele andere die de hernieuwde beweging van nabij meemaken, ik geloof toch, dat de conclusies, welke wij in Nederland kunnen trekken uit deze Renaissance, vèrder ziende zijn dan de conclusies der Franschen, die de antithese tusschen hùnne en de andere muziek nog steeds niet duidelijk en vruchtbaar gesteld hebben. De intransigeante Debussy uitgezonderd.

Met het ontoereikende materiaal kon eene geschiedenis der nieuwe Fransche muziek niet geschreven worden. Ik ontweek dit dus en bepaalde mij bij de uitingen der meesters welke gelden als hunne standaardwerken. Tegenover de hernieuwers Debussy en Ravel stelde ik drie omwentelaars uit het andere kamp: Busoni, Scriábine en Schönberg. Het scheen mij ook niet overbodig in verband met den tijd en met afwaartsche stroomingen in ons land om de latijnsche karakteristieken en oorsprongen van Beethoven voor goed vast te leggen. Bij het bespreken van boeken was beperking noodzakelijk; ik meen echter enkele der meest merkwaardige gekozen te hebben, welke de laatste jaren verschenen. Zij oriënteeren den lezer, hoop ik, naar andere en betere gedachten-werelden, dan die overrijnsche waaruit het jargon stamt dat bijna alles wat hier over muziek geschreven wordt, antipathiek en onleesbaar maakt.

Verder bedoelde ik deze bladzijden in hoofdzaak als ‘eene kleine handleiding voor den muzikalen smaak’ (woorden van Lasserre), zoo begrijpelijk en doorzichtig geformuleerd als dit in de dikwijls zeer besloten geheimen der muziek mogelijk is, steeds denkend aan wat Gregorius de Groote, gelijk alle oude wijsgeeren, van muziek verwachtte, wilde zij goed heeten: ‘*ut nescientibus fiat cognita, scientibus tamen non sit onerosa*’, nietwetenden moet zij voorlichten, de kenners bevredigen.

Ik sluit met woorden van Debussy:

‘.... le reste s'écrira dans l'avenir’.

9 Juli 1918.
M.V.

Eerste hoofdstuk
De historische beteekenis van Duitschland

I

Het is zeker niet de schuld der geallieerde schrijvers, wanneer de oorlog ook woedt in de wereld der gedachte. Het is immers een oud feit, dat de helden van Frankrijk behooren tot de menschheid, de helden der menschheid daarentegen tot Duitschland, een feit, dat de Duitsche maniakken der rastheorie de wonderbaarlijkste invasies deden in vreemde landen en daarmee niets bewezen dan dat hun wetenschap meer geleid werd door het gevoel dan door het intellect en in hare absurditeit slechts overtroffen werd door den Germaanschen hoogmoed. Hoevele kunstenaars van Italië, Frankrijk en Engeland zijn er geannexeerd gedurende de laatste halve eeuw ten behoeve van den mateloozen Duitschen waan?

In 1902 hield de keizer zijne zooveelste redevoering, welke de ‘wereldheerschappij’ opeischte en profeteerde voor den Germaanschen geest. Dat een groot deel der intellectueele wereld dit chauvinisme niet begreep en niet kon waardeeren is duidelijk. Het is ook duidelijk, dat er rondom de sibyllijnsche fantasieën des keizers eene reactie groeide, om de imperialistische aanvallen van dit Duitschland af te weren en dat deze reactie tegen het zich

zelfvergodende land, dat eene eeuw lang gemediteerd en geschreven heeft over zijn eigen voortreffelijkheid en deugden, aangroeide tot een offensief tegen de denkbeeldige suprematie, toen de oorlog openbaarde hoe dicht deutsche Kultur bij barbarisme staat en slavernij.

Zoo hebben de uitnemendste geesten gesproken over de verdiensten der geallieerde volken ten opzichte van de wetenschappen, de philosophie en de kunsten.

Men heeft echter in deze aanvallen de muziek bijna systematisch zien ontbreken en ook nu schijnt men nog machteloos te staan tegen de legende der suave, beate en muzikale Duitschers uit het boek van Madame de Staël (De l'Allemagne), dat Stendhal het gezegde ingaf ‘bête comme un Allemand’.

Dat de musici bij voorkeur de historie en de statistiek zeer middelmatig hanteeren, is voor deze legende slechts bevorderlijk geweest. En verder hebben de musici over het algemeen te weinig beschaving of te weinig filosofisch doorzicht om na een zekeren tijd studie in Richard Strauss bijv., de noodwendige conclusie te trekken, waartoe Taine kwam na zijne studies in Hegel: ‘c'est miracle si on ne devient pas barbare’, een meening die het duitsche volk na een eeuw Hegel-studie in de eerste maanden van den oorlog voldoende heeft toegelicht. Ten laatste was ook bij de muziek de quantiteit (het is in Duitschland altijd de quantiteit) van beslissenden invloed. Tegenover één uitgever in Frankrijk stelt Duitschland er tien, tegenover één herdruk vijf-en-twintig herdrukken (en zijne duitsche meesters herdrukt het in 't oneindige). Tegenover één orchest tien, tegenover één theater tien theaters, één conservatorium vijf-en-twintig. De theoretische werken in Duitschland die allen het muzikale dogma aanhangen en het starre

conservatisme, zijn legio; men vindt er alle soorten van uitgaven, grof en goedkoop, maar legio. De producenten van muziek en de vertolkers zijn legio. Want de muziek in Duitschland is ongeëvenaard georganiseerd, evenals de leger- en staatsmachine; alles gaat methodisch en men is zoo overstelpt door de massa, dat men zich zelfs niet meer afvraagt, of een volk, dat bij zulke organisatietucht, zoo weinig edels en schoons voortbrengt, wel muzikaal begaafd mag heeten. Stelt u slechts voor, wat Frankrijk en Rusland zouden voortbrengen onder den muzikalen dwang, die in Duitschland de honderden tweederangs-persoonlijkheden schept.

Hoewel Leibnitz gezegd schijnt te hebben, dat men in de duitsche taal niet kan liegen, lijkt mij de muzikale reputatie van Duitschland, welke in deze waarheidslievende duitsche taal gepropageerd werd, van het ondoorzichtigste proza en de bekrompen meeningen van Wagner af, tot aan de methoden der lagere-school-onderwijzers, een der grootste leugens waarvan het germaansche nationalisme zich bediend heeft. Het zal toch in de muziek ook wel eenige waarde hebben, dat haar Hobbe's, Descartes', Voltaire's, Chamfort's, Comte's, Lavoisier's, Cuvier's, Monet de Lamarck's, Claude Bernard's, Pasteur's, evenmin Duitschers zijn als Ingres, Corot, Manet, Millet en de andere meesters, die in de vorige eeuw Frankrijk dierbaarder maakten aan de menschheid dan Duitschland, en dit staat vast, hoewel het steeds stelselmatig verzwegen is: zijne beteekenis voor de muziek is bijna nihil.

***

Zie hier, juist omschreven, de rol welke Duitschland gespeeld heeft in de muziek-geschiedenis: een onderzoek, waarbij ik geen enkel fictief feit, geen enkele figuur in het geding behoef te brengen.

Uit de periode der antieken zijn zeer weinig composities overgebleven. Vraag aan de bestormers van Italië, aan de verwoesters van Griekenland, de brandschatters van Noord-Afrika en Alexandrië, waar de brokken liggen der marmers, waarin deze antieke muziek gebeiteld was. De Vandalen, voorouders der tegenwoordige omstorters van kathedralen, de Turken, bondgenooten van den aartsvijand der antieke civilisatie, hebben ons dezen troosteloozen ondergang bezorgd.

Voor de tijd begon, die wij middeleeuwen noemen, de legendaire jaren van vóór 1000, schijnt er geen andere muziek geklonken te hebben dan het Gregoriaansch der katholieke kerk, een afstamming en mengsel van grieksche en oostersche muzieken. Het centrum dezer kunst was eerst Byzantium, later Rome en de Teutonen hebben géén deel aan dezen kunstvorm, die nòg leeft in de katholieke kerk en in de orthodoxe kerk van Rusland.

De muziek der middeleeuwen, welke men gewoonlijk contra-puntiek noemt, vond haar oorsprong in het Keltische gedeelte van Engeland, zooals bewezen schijnt te zijn uit de nieuwste documenten. Zij bereikte het hoogtepunt van haar bloei in Zuid-België, Noord-Frankrijk en Italië. Bij deze periode, die zeer roemrijk is, begint de annexatie-woede der Duitschers en napraters van den pan-germaniseerenden Houston Steward Chamberlain bewezen de absoluut onbewijsbare stelling, dat deze kunst der middeleeuwen van germaansche origine en maaksel zou zijn. Het staat er mee als met de fransche kathedralen, die ook tot de wonderen moeten behooren van den Teutoon. Doch men stelle deze nuchtere realiteits-vraag: ook toentertijd woonden de Germanen op een zeker deel van den aardbol, en waarom treft men op dat zeker deel van den aardbol, waar Germanen woonden, de allerminste kathedralen

aan en de allerminste componisten van middeleeuwsche muziek? De polyphonie drong door tot Noord-Nederland, tot Spanje en is in België, Engeland, Frankrijk met de Rijnstreken en Italië een universeel goed geworden der toenmalige beschaving, doch zij heeft nóóit behoord tot de verdiensten der Germanen.

Aan de Renaissance der muziek, de hervorming der techniek en den strijd tegen het contrapunt, welke omstreeks 1600 in Florence losbrak, hadden de Duitschers geen deel. Haar theoretici en practici (Peri, Caccini, Doni, Bardi) waren Italianen.

De grondslagen der moderne opera zijn vastgesteld door dezelfde Italianen, en een Monteverdi verwezenlijkte reeds meesterwerken volgens hunne principes, die óók op helleensche basis stonden. Het oratorium is een schepping der Romanen. De uitvinding van den generaalbas, welke de muziek twee eeuwen beheerscht heeft, geschiedde door den Italiaan Viadana. De rationeele beginselen der declamatie, welke door de duitsche componisten twee en een halve eeuw verwaarloosd werden (en nòg worden), die Wagner ten behoeve van de menschheid meende te moeten uitvinden, zijn door de humanistische Franschen en Italianen reeds gedurende deze muzikale Renaissance vastgelegd en van Lully af tot en met Gluck in de fransche opera beoefend. De fuge, de suite, de passacaglia, de chaconne, de sonate, de ouverture, het concerto, de symphonie, stabiele vormen, welke tot heden hun bestaansrecht toonden, zijn van italiaansche en fransche origine. Het is de roeping niet van den Germaan, om meester of schepper te zijn van de gestalte en den vorm. Hugo Riemann, die de fransche muziekgeschiedenis natuurlijk pas in de tweede plaats bestudeerde, heeft een Duitscher uitgespeeld als schepper der klassieke symphonie. Doch de la Laurencie en de

Sainte Foix hebben aangetoond, dat het menuet, door Riemann een ‘geniale vinding’ genoemd van den Mannheimer Stamitz, vóór Stamitz gebruikt werd in de fransche symphonie. Men bestudeere in deze zaak ook de fransche muziekgeleerden, die hier onder duitschen invloed voortdurend zijn doodgezwegen en den Nederlander een rechtvaardiger inzicht zullen geven in de beteekenis der fransche muziek, die bovendien op de duidelijkste wijze Hugo Riemann's stelling corrigeeren. Dat J.S. Bach, van wien men gemakkelijker kan bewijzen, dat hij een Tsjech, dan van Shakespeare, dat hij een Germaan was, uitstekende muziek heeft geschreven, zal ik niet loochenen, doch men wete ook, dat hij Couperin le Grand, Vivaldi, Corelli en Scarlatti zijn vormen dankt en ze even ijverig bestudeerde als Händel en Haydn het deden. Wie durft Händel, den Engelschman of Italiaan, een Duitscher noemen? of Haydn, een Croaat, volgens de laatste studies, die componeerde voor het luchthartige, beminnelijke Weenen en over wien Wagner, een van de Prinsen der Kultur het verpletterende oordeel geveld heeft: ‘In de instrumentale muziek van Haydn meenen wij den geketenden demon der muziek voor ons te zien spelen met de kinderachtigheid van een geboren grijsaard’!

Dit wat betreft de scheppende meesters van de muziek der menschheid - universeele waarheden, die onbekend blijven, omdat hier de muziek-beoefening in de macht is van den duitschen handel en de duitsche schoolvosserij.

In de muziek-wetenschap zijn de Germanen evenmin origineel of vindingrijk geweest en er zijn onweerlegbare voorbeelden, om dit te bewijzen. Zij hebben zelfs het noodlottig ongeluk in dezen tak geen enkel meesterwerk gemaakt te hebben.

De acoustiek en de gewone practische theorie

zal ik niet afzonderlijk behandelen, om herhalingen te vermijden. Ook voor deze onderdeelen der kunst zijn Frankrijk en Italië de centra geweest van voortdurende radiatie en Duitschland de begeerige ontvanger. Te beginnen bij de zeer twistenrijke quaestie der z.g.n. ‘temperatuur’, de kleine wijziging in den klank, welke hem in conflict brengt met de theorie, doch in harmonie met onze gecompliceerde praktijk. Een ongetemporeerde muziek is voor ons het verloren paradijs, dat de antieken bewoond hebben met hun grooten en legendairen philosoof Pythagoras. Getemporeerde muziek is een modern denkbeeld en de middeleeuwsche Engelschman Odington is de eerste schrijver over het onderwerp, dat tot den huidigen dag aanleiding gaf tot polemieken. De disputen, welke in de bewogen Renaissance tot de levensbehoeften hoorden, van Bartholomeo Ramis, een Spanjaard, zijn beroemd voor ieder, die muziekgeschiedenis bestudeerde. Zij betroffen hetzelfde onderwerp en streden fel tegen de middeleeuwsche theorieën. Duitschland heeft dus niet de eerste rechten op deze revolutie der antieke beginselen en zal de omwenteling ook wel niet beeindigen.

Er zijn natuurlijk nog meer revoluties, waarin zij het initiatief gemist hebben. Wij spreken tegenwoordig niet te veel over den genialen mathematicus en acousticus Joseph Sauveur (1653-1716), die levenslang doof en tot zijn zeventiende jaar stom is geweest, doch ondanks dit tragische bestaan, de grondlegger werd van het systeem der harmonische resonance, welk phenomeen de basis bleef der moderne muziek tot en met Debussy. Wij vergeten, dat Zarlino (1517-1590) 't eerst de duale natuur der harmonie heeft uitgesproken, waarover de Duitschers der 19de eeuw pas tot klaarheid kwamen. Wij vergeten zoowel den componist als den theore-

ticus Rameau (1683-1764), de eerste, die majeur en mineur definiëerde, waarover de duitsche theoretici wederom pas in de 19de eeuw tot een inzicht raakten. Dat wij Rameau vergaten als componist, is echter nog schandelijker. Maar wij vergeten ook, dat Tartini (1692-1770) de principes ontdekte, waarover onze tijdgenoot von Oettingen zijn boeken schreef. Ik behoef u dus niet te vragen, lezer, wat er terecht gekomen zou zijn van onze zeer ingewikkelde muziek-theorie, indien de Duitschers in plaats van onbeperkt op roof uit te gaan en zich den roem met de reputatie aan te matigen, zèlf het initiatief hadden moeten nemen, wat zij in geen enkele streek van den muzikalen cosmos gedaan hebben. Want ik zal u dat zelfs bewijzen door de geschiedenis van den instrumenten-bouw.

De Duitschers beoefenen, in tegenstelling met de andere rassen van Europa, bij voorkeur de instrumentale muziek en wanneer hunne capaciteiten in verhouding stonden tot hun drang naar deze kunstsoort, zou men er hunne gewichtigste antecedenten mogen zoeken. Dat juiste en logische evenwicht heeft hun echter ook hier ontbroken.

De oorsprong van de meeste instrumenten gaat verloren in de nevelen der oudheid. Het zonderlingste orgel vond ik beschreven in de visioenen van Anna Katherina Emmerich, die het gebruikt zag bij den joodschen godsdienst. De visioenen zijn opgeteekend door Clemens Brentano en een ander deel hebben de Duitschers zonder twijfel niet aan de ontdekking. Dat men groote organisten vond onder de Duitschers, zal ik geen oogenblik ontkennen - maar men vond niet minder groote onder de Engelschen en Italianen. Dat de Duitschers hun roem op dit gebied vroegtijdig nationalistisch hebben uitgebuit, is ook bekend. Herinnert u slechts den tweestrijd tusschen Händel en Scarlatti. Doch aan den

bouw van het orgel, zooals wij het nu kennen, vergaten de Duitschers hunne vindingrijkheid bij te dragen. De pneumatische en electrische constructies, die het orgel geëvolutioneerd hebben, zijn alle uitvindingen van de Engelschen Booth, Willis, Gamblett, Barker, en hun roem dateert van af de Parijsche wereldtentoonstelling in 1867.

Ook de afkomst der piano ging verloren in het grijze verleden, doch iedereen weet, welk een omvangrijke rol ze speelt in het tegenwoordige leven. Twee groote uitvindingen onderscheiden de piano van haar veelnamige voorgangsters, waarvan de gewichtigste, het spinet, voor 't eerst gebouwd werd in Venetië door Spinetus. Die twee moderne ontdekkingen zijn echter wederom een roem van Italië en Frankrijk: Bartholomeo Cristofori construeerde in 1711 de eerste hamermechaniek, Erard vond in 1823 het double échappement uit, d.i. de repetitiemechaniek.

II

Waar de beste en kostbaarste violen gebouwd worden, behoeft niet vermeld te worden. Minder bekend is, dat Triébert in 1850 de hobo, Sax in 1840 de clarinet definitief verbeterden; dat de ‘pistons’ der koperinstrumenten - eene vinding, welke eene omwenteling maakte in het componeeren - bedacht zijn door den Engelschman Clagget; dat de hedendaagsche harp nog eene constructie is van Erard: en dat de éénige nieuwe constructie van instrumenten, welke berust op een origineel princiep en beantwoordt aan de eischen van bruikbaarheid, afkomstig is van Sax, een franschen Belg: de saxophones. Sax gaf ook eene verbetering der koperinstrumenten als Saxhoorns, en deze roem zou hem

gestolen zijn door den Duitscher Wieprecht, als Sax niet uitstekend op zijn hoede was geweest. Tegenover al deze inventies kunnen de Duitschers niets stellen dan de verbetering der applicatuur van fluit en fagot door Boehm.

Deze inquisitie kan belangrijk ten gunste van de Entente-mogendheden uitgebreid worden, door de verdiensten na te speuren der verschillende muziekdrukkers in het verleden en der buitengewoon talrijke solisten, door het aandeel na te gaan, welke de volkeren van Europa hebben in het openbare muziekleven. Het is immers niet zonder beteekenis, dat het democratische Engeland en Frankrijk op deze ontwikkeling van het moderne muziekleven den grootsten organiseerenden invloed hadden.

Ik meen echter door deze inquisitie bewezen te hebben, dat de muzikale roem van Duitschland een zeer oppervlakkig en onvolledig denkbeeld is, ons door de overmatige propaganda der Duitschers opgedrongen en zoo toonde ik aan, dat zij:

1°. als componisten en scheppers van vormen,

2°. als theoretici,

3°. als instrumentenbouwers,

nooit in de voorste gelederen gewerkt hebben van de vertegenwoordigers der muzikale menschheid.

Ik ben den lezer het betoog nog schuldig mijner stelling wat betreft den modernen tijd, d.w.z. den tijd na de fransche Revolutie.

Dat de geheele moderne tijd, met al zijne rechtvaardige voorliefden en idées fixes, voortkomt uit Jean Jacques Rousseau, kan tegenwoordig als eene algemeene waarheid gelden. Hij is de schepper van den modernen staat, van de grondbeginselen van het socialisme, van de geheele romantiek, van de moderne psyche, en zijn invloed op de muziek is even doordringend en omwentelend geweest als zijn invloed op de letterkunde en de plastische

kunsten. Rousseau was de ‘nieuwe’ mensch, leeraar der Revolutie en van het Individualisme, welke als dageraad van den nieuwen tijd voorspeld waren door de honderd revoluties en de duizend individualismen van de Renaissance. En wat is er in 't moderne Duitschland, - waar de staat de allesvernietigende éénheid geworden en alle persoonlijkheid geautomatiseerd en gemechaniseerd is ten behoeve van de Staatseenheid, - wat is dáár terecht gekomen van de fransche Droits de l'Homme (zij worden er gesmoord), van de fransche vrijheden en de emancipaties van den persoonlijken mensch, van de Staats-loochening, en de andere hervormende waarheden, welke dáár in Duitschland, overal veilig worden gedoceerd, doch nergens in practijk gebracht, van de groote droomen uit Frankrijk? Duitschland heeft ze gebannen uit de realiteit en tot meerdere onveiligheid van Europa.

Rousseau's invloed op de moderne muziek is onmetelijk geweest en bijgevolg de invloed van Frankrijk. De replieken in dit kleine drama zijn van alle meesters dezelfden: Retour à la Nature, la Vérité dans la déclamation, en: le vrai, le vrai, le vrai... begrippen, die zeer rekbaar zijn en welke ieder meester op zijne wijze toepast. Doch de actualiteit eener meening van Rousseau, gelijk de volgende, zal elken lezer verrassen:

‘Het melodische en prijzenswaardige gezang is slechts eene navolging van de accenten van de spreekstem’, eene opinie, welke alle fransche philosophen der 18de eeuw gepropageerd hebben en die geen andere is dan Wagner's opvattingen van het spreekzingen. Men vindt gelijke uitspraken bij Diderot, Condillac, de opbouwers van het herboren leven, en op tientallen plaatsen in de Mémoires van Grétry, die in zijn tijd dezelfde plaats had in de muziek als Haydn en Mozart.

Toen Gluck in 1774 te Parijs aankwam was een van zijn eerste bezoeken bestemd voor Rousseau; hij vleide hem, hij vroeg hem raad; en de juiste karakteristiek, welke Berlioz schrijft over den auteur van Alceste en Orfeus, wiens psyche de helft was der zijne, zou ons inlichten, als we het niet wisten: 'Voilà *l'élégie*, voilà l'idylle antique; c'est Théocrite et Virgile'. Rousseau heeft Gluck naar mate terug bewonderd.

Wanneer men Monteverdi den eersten, Lully den tweeden, Rameau den derden meester der opera wil noemen, dan is Gluck de vierde. Men weet hoe hij als hervormer optrad en het eene noodlot wil, dat hij zelf zijne reformatorische theorieën toeschrijft aan zijn italiaanschen tekstdichter Calzabigi; het andere wilde, dat zijn idealisme op géén andere basis stond, dan dat van Lully en Rameau, de ware Fransche Opera, dat de theorieën van Calzabigi en Gluck méér dan een eeuw oud waren voor Frankrijk. Gluck, die de favoriet was van Marie-Antoinette, zou na de Revolutie waarschijnlijk een korter leven hebben gehad, wanneer de duitsche musicographen, kleine en groote, hem niet fanatiek gepropageerd hadden als *Duitscher*.

Over Mozart valt hetzelfde op te merken en te bewijzen. Men behoeft den algemeen verbreiden humanitairen geest der fransche XVIII-eeuwsche philosophen en hun humaniteits-optimisme slechts vluchtig bestudeerd te hebben (maar de Duitschers doen het zelfs niet vluchtig) om Mozart's dooren door fransche vorming te overzien. Men zal toegeven, dat de kuische, brave, trouwe ridders van Wagner en Weber eene andere moraliteit en minder vroolijke levensopvatting proclameeren dan de helden uit Don Juan en Figaro.

Zijne meesterwerken componeerde hij in de gehate italiaansche taal, zijne kunstenaarswijding

ontving hij van Bologna, Padua en Milaan, de beroemdste muziek-academieën der XVIIIe eeuw; naar de italiaansche psyche vormde hij zijne melodiek, en zijne grootste successen behaalde hij in de Tsjechen-stad Praag. Men kan in Mozart duizend associaties vinden met Watteau, doch de mooiste collectie-Watteau vindt men in Potsdam; en op dezelfde Wijze hebben de Franschen en Italianen zich hunne rechten op Mozart laten ontstelen. Zóó radicaal, dat Mozarts even groote mededinger, Grétry, niet meer bestaat voor het tegenwoordig muziekleven; Grétry, de geniale vertolker van even Mozartiaansche lyriek en Mozartiaansche jeugd, is verstikt onder de lawine van muziek en middelmatige muziek, welke de Duitschers gedurende de vorige eeuw uitgaven en over Europa stortten. Want Frankrijk heeft slechts één tekort in de muziekgeschiedenis: gebrek aan actieve uitgevers. Terwijl Mozart ontelbare malen herdrukt is, ontstond op 't einde der vorige eeuw pas de bruikbare Grétry-editie, en zonder den steun van den Belgischen staat zou Grétry nòg in de archieven rusten, terwijl iedere musicus het duitsche praatje navertelt, dat Grétry geen muziek kende. Doch Grétry wist evenveel van muziek als Mozart.

De eerste werken van Mozart zijn in Parijs gedrukt, en dit heeft ook zijne beteekenis. Ik wil echter terugkomen op Rousseau, van wien ieder ‘Le Devin du Village’ bij naam kent. Niets schijnt mij van zooveel gewicht om den invloed van Rousseau op Mozart te bepalen en het algemeen karakter van Mozarts muziek te determineeren als het feit, dat Mozart van dezen ‘Devin du Village’ in 1768, hij was toen dus twaalf jaar oud, eene persoonlijke versie heeft gegeven onder den titel ‘Bastien et Bastienne’. Is één historicus in staat om even duidelijke en gewichtige affiniteiten te signaleeren tusschen

Mozart en Duitschland, als tusschen Mozart en Frankrijk?

Doch Rousseau, die als componist weinig beteekende, heeft als theoreticus-philosooph, afgezien van het algemeene ethos zijner philosophie, nog een veel omvattender invloed uitgeoefend op de ontwikkeling der muziek. Hij trok de intense consequentie van zijn stelling ‘Le chant mélodieux et appréciable n'est qu'une imitation des accents de la voix parlante’ en schreef zijn ‘Pygmalion’. Deze ‘Pygmalion’ is van 1770 af in Frankrijk gespeeld tot aan het Directoire en kwam zelfs onder het keizerrijk op het répertoire terug. Goethe vestigde de aandacht op het werkje, waarvan hij eene geheele hernieuwing verwachtte. Mozart sprak er over met enthousiasme en gaf het zijn juisten naam: ‘De opera zonder zangers.’ ‘Pygmalion’ was het eerste melodrama en kreeg eene buitengewone nakomelingschap: ‘Sémiramis’ en ‘Zaïre’ van Mozart, de gevangenis-scène uit Beethoven's ‘Fidelio’, de ‘Midzomernachtsdroom’ van ‘Mendelssohn, ‘Manfred’ van Schumann, ‘Struensee’ van Meyerbeer, ‘Peer Gynt’ van Grieg, ‘l'Arlésienne’ van Bizet, etc.; als Nederlander voeg ik er nog bij de ‘Marsyas’ van Diepenbrock.

Vier jaar na ‘Pygmalion’, in 1772, werd de fransche muziekgeschiedenis deze roem ontstolen door den Duitscher Benda.

Tusschen Beethoven en Rousseau zouden buitengewoon interessante parallellen te trekken zijn, welke ik tot mijn spijt slechts kan resumeeren. ‘Beethoven had een zijner werken, eene sonate, een quartet, evenals Rousseau kunnen titelen ‘Consolations des misères de ma vie’, zegt Jules Combarieu zeer psychologisch opmerkend. Men weet, dat Beethoven in zijn testament en aan zijn vriend Wegeler geschreven heeft: ‘Hoe dikwijls heb ik mijn bestaan

en den Schepper vervloekt. *Plutarchus* heeft mij tot berusting gebracht,' en ik wil er niet mee spotten, want hoe ligt die aanroeping van Plutarchus in de lijn van zijn heroïseerenden en antiquiseerenden tijdgeest, dien de fransche encyclopedisten over Europa zonden. En Beethoven heeft de volgende ontboezeming geschreven, (één uit de menigte) welke kon voorkomen in Rousseau's Confessions: 'Niemand ter wereld kan de natuur zoo beminnen als ik.... Ik bemin een boom meer dan een mensch....'

Als monument van dit natuurgevoel, dat na de eerste bladzijden van Rousseau als eene opademing der aarde voortgolfde, heeft hij zijne Pastorale geschreven, monument in den tijdgeest der fransche Pastorales. En de Eroïca, de symphonie, welke Beethoven opdroeg aan consul Bonaparte? En de dedicatie, welke hij verscheurde toen hij hoorde, dat Napoleon keizer en 'tyran' werd? Kan de kunstenaar, die zóó de fransche en democratische 'Droits de l'Homme' aanbidt, 'n Duitscher genoemd worden? Kan de kunstenaar die zóó fanatiek den overwinnaar van zijn vaderland vereert, 'n Duitscher genoemd worden? Kan men mij één Duitscher noemen, die zijn hoogste enthousiasme en hoogste energie dankt aan Napoleon? De eenige groote vertegenwoordigers, welke Duitschland had ten tijde der vrijheidsoorlogen, waren Goethe en Beethoven - doch geen van beiden namen deel aan deze duitsche beweging. En ten laatste; heeft Duitschland ooit een kunstenaar voortgebracht - tot den dag van heden - wiens individualisme en onafhankelijkheidszin vooral tegenover het toenmalige jonkerdom een zoo weinig germaansch en feodaal karakter had? Ik beroep mij niet op Beethovens Antwerpschen grootvader, niet op Bonn, dat aan den franschen Rijn ligt, niet op Weenen, dat de

Germanen tot heden toe bitter hebben verweten niet duitsch of puriteinsch genoeg te zijn - ik beroep mij op Beethovens onloochenbaar karakter en onloochenbare gezindheid, welke nooit waarde hadden in Duitschland. Beethoven is in wezen de grootste anti-Duitscher die ooit leefde, en 't ergste schijnt mij toe, dat de Duitschers niets hebben geleerd van ‘hun’ Beethoven.

III

Waar vormde zich de Beethoven-traditie, welke het aanschijn der muziek veranderde? Te Parijs. Te Parijs kreeg Wagner zijn Beethoven-indrukken, die een groot deel van zijn psyche gevormd hebben en Wagner heeft zijn beste bladzijden gewijd aan de Beethoven-concerten van Habeneck. Terwijl Weber Beethoven altijd zeer platonisch en critisch gezind is geweest, terwijl de duitsche muziek-theoretici tot nà 1850 het geniaalste van Beethoven recrimineerden en van de hand wezen, is de Beethoven -geest en Beethoven-techniek voortgezet te Parijs door Berlioz. Het is gemakkelijk om Berlioz te annexeeren en te zeggen: ‘Wij, Duitschers, hebben Berlioz bewonderd’, zooals Weingartner in zijn oorlogsroes, maar welke Duitscher heeft Berlioz voortgezet? De roem van Weber berust, strict genomen, op één werk: *Der Freischütz.* Ik kan op de kinderachtigheid van het libretto, een onnoozele geschiedenis, niet genoeg den nadruk leggen. Een opera van Bellini (de goddelijke Norma b.v.), een opera van Rossini (Barbier, Tell, etc.) is evenveel waard aan techniek en muzikaliteit als de goed-gecomponeerde Freischütz, doch de italiaansche componisten hebben deze verdiensten niet één maal, doch honderd maal. Maar de roem van Weber (*ééne opera*) wordt nationalistisch uit-

gebuit. De Freischütz wordt iedere natie *opgedrongen*, of de natie het wenscht of niet, de Freischütz, aan welke muziek ik een groote weekelijkheid en verwijfdheid verwijt, is het kleinood van het heilige Duitschland. Wanneer Italië of Frankrijk eens bezeten waren van dit muzikaal imperialisme? Wat beteekenen één Freischütz en zelfs de dertien Wagneriaansche muziekdrama's naast de honderden fransche en italiaansche universeele groote opera's der vorige eeuw? Componeerden een Marschner of een von Flotow niet te kleingeestig om over de grenzen te komen van Duitschland?

Richard Wagner is het type van den stelselmatigen annexeerder en ik zal niet ontkennen, dat met Wagner de korte hegemonie begonnen is der duitsche muziek. Wagner is de Bismarckcomponist: beider romantieke droom is de verovering van Frankrijk en de duitsche eenheid. Het beste deel zijner muziek leerde Wagner in Parijs, en dezen roem heeft hij onophoudelijk uitgebuit ten nadeele van Frankrijk. Zijne beste theater-effecten ontleende hij aan Meyerbeer, dien hij later heftig heeft verloochend. Zijne instrumentatie leerde hij van Berlioz, dien hij het orchestrale materialisme heeft verweten. Van de onderwerpen, welke Wagner becomponeerde, dankt hij Lohengrin, Tristan, Parsifal aan de fransche litteratuur-geschiedenis en hij heeft ze slechts uitgebuit ten nadeele van Frankrijk.

Uit de retrospectieve manie, waaraan de romanticus zijn wezen ontleent, werden ook de theorieën geboren van den Hervormer Wagner. Ik respecteer ze niet, omdat ze voor 't grootste gedeelte overgenomen zijn van den grooten kunstenaar der oudheid, der Renaissance en van het fransche theater; ik respecteer ze niet, omdat zij, gelijk alle duitsche wetenschap, *ontstaan zijn uit de idee*, en niet uit de *realiteit.* Men kan zich nog een hooger en onjuis-

ter denkbeeld maken van het duitsche volk dan Wagner, men kan zich nog hoogere illusies maken over de rol der kunsten in het menschelijk bestaan en in het theater dan Wagner, doch daarmee dient men niet de waarheid en het leven. Wanneer men dan ter wille van een Bayreuth-schouwburg Bismarck vleit met ‘Eene Capitulatie’, het schandelijkste pamflet, dat een kunstenaar op zijn geweten heeft, en het duitsche volk vleit met de streelendste adjectieven, voortdurend speculeert op de chauvinistische ijdelheid, dan bereikt men een kultur-kunst, welke niet bestand is tegen den tijd. Hoeveel Kultur (= dressuur) en hoe weinig beschaving (= ingeborenheid) de Duitschers bezitten, heeft deze oorlog met al zijn pijnlijke episoden voldoende aangetoond.

Wat Pruisen zich gedroomd heeft sinds Frederik den Groote is verwezenlijkt: Duitschland werd het intellectueel en leidend centrum van Europa. Doch hoe is de geest der kunsten veranderd sinds Frederik de Groote vertegenwoordigers der fransche beschaving ontving in zijn Sans-Souci, een naam, die alle goddelijkheden der schoonheid weerspiegelt uit de ongerimpelde atmosfeer van zijn tijd. Hoe is alles veranderd en onaangenaam geworden! In plaats van de contemplatieve zeventiendeeeuwsche melodie, die den zachtsten levensdroom influistert, in plaats van de schertsende melodie der achttiende eeuw, welke elk uur kon doorzingen met vreugde en lieflijkheid, in plaats van de schoone vormen dezer werken, die de meest bewoonbare der werelden uitbeelden, die den hoogst denkbaren geest van verzoening met het leven vertolken - en wat kan de schoonheid anders willen? - in plaats der triomphale democratieën-van-muziek, welke Beethoven begon te concipieeren met zijn Eroïca, en waaraan geen enkele hoogheid ontbrak, in plaats van Berlioz' epische Chansons de geste, echo's van

Napoleon, die de geheele wereld bewogen tot enthousiasme, in plaats van al deze werken, waartoe ook Tannhäuser en Lohengrin - geschreven in Latijnsche reflexen - behooren, die de vreugde en de alledaagsche, maar soevereine liefde tot eerste doel hadden, ontving de menschheid van het fatum hare *duitsche* muziek, eene kunst van God en goden ontvolkt, die ontdaan is van alle licht en liefde, die leeft zonder vreugde en schoonheid

Wagners Tristan is het eerste werk, dat volkomen speelt buiten het symbolische en reëele daglicht. Zóó, als in dit pijnlijke werk, is het zinnelijke en open leven pas gevloekt door een Germaan, daar is 't eerst de zon gesmaad en de stralende dag, die sinds de oudheid eene aanbidding waren voor de menschen en een symbool van het ondoofbare leven, daar wordt de dood aangeroepen als laatste liefdesextase, daar is de liefde haat, haat tot het licht, daar is de liefde wroeging, wroeging om een ver geluk, daar is liefde wanhoop, omdat geen enkele omhelzing, duurde zij vier-en-twintig uren, verlossen kan van hare pijn. Hier is schoonheid geworden tot de hartverscheurende rampzaligheid, tot vernietiging en psychischen zelfmoord, tot de onvergelijkbare smart zonder toekomst, zonder een glimp van troost of sterkte, die hare verfoeilijkheid opheft. En dit is het eenige lijden, dat men niet eert: het lijden, dat alle medelijden uitsluit; de smart terwille van de smart.

Van Tristan af is Wagner bezeten geweest door dezen waan: de extatiseering, de verheerlijking, de heiligverklaring van den dood, en ik zal zijn figuren niet vergelijken met een Romeo en Julia, die sterven in een naïef geluk, getroffen door een god, met een Cordelia, die sterft voor een realiteit: haar tragischen vader, eene Antigone, haar ontroerend prototype, die troosteloos het graf ingaat,

maar hare toeschouwers een goddelijken troost schenkt. Er is een boek te schrijven over deze Wagneriaansche resignatie, de verloochening van het leven, en in hoeverre zij voortkomt uit de levensbeschouwing van een volk, dat van zijn eerste bestaan af getuchtigd en geknecht is geweest, dat nooit de onbevangen vreugde en de levensvrijheid heeft gekend, omdat het geboren is als slaaf van zichzelf en slaaf van anderen. Zelfs hunne goden hebben deze vrijheid niet gekend en Wagners Wotan is reeds de klassieke figuur van deze onderworpenheid, machteloozen haat en zelfvernietiging.

Dit verwijt ik Schumann en Brahms: dat zij de onbevangen scheppende, vruchtbare energie, de onbevangen vreugde en liefde geweerd hebben uit hunne voornaamste werken. Ik kan uitspraken citeeren van aesthetici, die hun verwijten, dat zij geen harmonische en goed geëquilibreerde symphonie konden bouwen en ik ben het met deze meening eens (want *historisch* en onafwendbaar zijn de Germanen geen vormen-scheppers, doch vormen-vernietigers en wat zij afbreken, moeten de andere volken opbouwen); ik kan Schumann verwijten, dat hij meer aan Chopin dankt dan men toe wil geven, Brahms, dat hij zich van het begin af geplaatst heeft op het standpunt van pruisisch conservatisme, dat ook de ontwikkeling belet heeft van Rousseau's theorieën in Duitschland, doch dat zijn geen misdaden. Ik weet zelfs niet of ik Schumann, den valen profeet van de verweekelijkste indolentie en kleinzielige niaiserie, een misdaad kan ten laste leggen. Doch Brahms is de scherp-omlijnde Duitscher en Brahms is met Wagner de groote vervalscher van de muzikale atmosfeer en de schepper van het Kaïnisme in de liefde en het Kaïnisme in de schoonheid. En na Brahms is de duitsche muziek geslagen met den vloek der onvruchtbaarheid.

Daar begint de intrede van het duitsche rhythme, de duitsche melodie en de duitsche harmonie. Brahms kent slechts twee uitersten: den straatdeun (dien hij nooit transfigureeren kan met een achtergrond van schoonheid, zooals Beethoven) of de ontwrichte melodie, melodie zonder contour of zonder gestalte; slechts twee uitersten: de verwijfde, banale stemming en de brute opgeblazenheid; het weeke, ongedifferentieerde rhythme of het barbaarsche accent, de gebroken lijn, en den triomf van het brallend stotteren; de karakterlooze, onpersoonlijke harmonie of een onlogischen, verwarden gedachtengang.

Bij Brahms, die in de grijze eentonigheid van zijn werk, òf een stormloop, een optocht, een kreunzingen van slaven, òf de kleine aandoenlijkheid componeert van het echt-duitsche familiegeluk, véél grauwer dan Weber, die het in de muziek bracht; bij dezen Brahms begint de verwildering, welke ik het Kaïnisme in de schoonheid noemde. Brahms heeft zijn haat nooit gedefinieerd en zijn werk is er vol van; hij heeft zijn onbevredigdheid nooit verklaard en vertolkte niets anders; het leven heeft hem nooit aanleiding gegeven tot eene bijzondere grimmigheid en toch is deze de essence zijner psyche.

Men noemt deze verbijsterende psychose het zoeken en tasten der moderne ziel, maar waar bestaat deze moderne ziel anders dan in Duitschland? Open slechts de oogen en vergelijk de effusies der Germanen met de effusies der Latijnen. Wij leven in een tijdperk, dat men niet anders kan noemen dan ‘De Machteloosheid van den Haat’ en wie heeft in dit tijdperk de leiding? Duitschland. Zie slechts wat een Max Reger maakte, wanneer men er in slaagt tot de synthese te komen zijner bandelooze, uiteengerafelde en delireerende kunst. Hij schept den haat en de onrust. Zie slechts met open oogen naar Strauss, die van zijn Don Juan af

geen andere hoofdthema's gevonden heeft dan de razendopstormende, sabel-rinkelende en dronkenglorieerende zijner ongehoord offensieve helden, wier onbegrensde gestalte en onbeheerschte uitingen spotten met alle schoonheid. Waar is de lyriek der levens-zomernachten, de lyriek der liefde die slechts liefde wenscht, de hiëratische waardigheid der schoonheid, de goddelijkheid der kunst, de zuivere vorm, het juiste en niet overtollige détail, de melodie der schoone gestalten, welke de menschheid in hare hoogste oogenblikken, haar voorgetooverd door een godheid, gezocht heeft en gewild sinds de eerste uren van dit goddelijke bewustzijn? En het Geluk, het Geluk of den weerschijn van het Geluk?

Zij leven in Frankrijk.

De militante, querulante en de van hoogmoed verdwaasde Germanen - sinds zij het machtsoverwicht kregen van hun schaamteloos militairisme - hebben de wereld overstelpt door hunne overproductie aan kunst en door hunne philosophieën der moderne psyche, die voor hunne eigene psychose baan moeten breken. En al wat de muziek verbindt met hare vroegere en latere traditie, hebben zij even onbeschaamd verwoest en vernietigd.

Ik bid u: maak een rationeele vergelijking tusschen ‘Iberia’ van Debussy en ‘Das Heldenleben’ van Richard Strauss. Beide werken vertolken een individualiteit. Herinner U de diepzinnige opmermerking van Carlyle, dat Napoleon groot was, omdat een aantal kleine Napoleons, genoeg voor een onoverwinnelijk leger, zich weerspiegeld en krachtig zagen in Napoleon. Want op dezelfde wijze vinden zich de vereerders van Debussy of Strauss terug in hun meester. Analyseer systematisch beide individualiteiten. De eene geeft het beeld eener wereld, die Iberia heet; alles is geconcipieerd in eene cosmische betoovering, in een eindeloozen

stroom van klankstreeling, van verliefde melodie, in een grooten horizon van geluk en zachtheid. In het andere heerschen geweld en kracht; een ‘held’ leidt de handeling en zijn razend opstormende gestalte is slechts geschikt om in voortdurende conflicten te komen. De held is een Don Quichotte, zonder naïviteit, zonder humor, en bralt zijn heldendom of tiert tegen het omgevende. Strauss heeft vele slagvelden gecomponeerd (zelfs op het ziekbed van ‘Tod und Verklärung’ wordt een slag geleverd), maar dat van ‘Heldenleben’ is het ontzettendste en het onbeschrijfbaarste van geraas. De Held wenscht bovendien geen Paix louche en hij raast nog in den vrede.

Ik vraag u, lezer: dit is moderne psychose, maar wat heeft het te maken met de schoonheid? En verder: uit individualiteiten vormt men een staat en staten vormen een wereld. Welke individualiteit, en welke kunst, vertegenwoordigt hier den bewoonbaarsten staat en den staat, waar men het gelukkigst zal zijn à la chasse du bonheur: de militairistische en verdwaasde (die *algemeen* is in de duitsche muziek) van Strauss of de pacifistische en muzikale van Debussy? Maak de vergelijkingen, welke gij wilt; het gevolg is immer, dat Frankrijk en de overige Romanen niets dienen dan de hemelsche, verzoenende schoonheid. Deze is de grootste en onuitwischbare tegenstelling.

***

Onze beschouwing resumeerende komen wij tot de volgende conclusies:

1º. Dat Duitschland, in de tijden, toen het nog geen macht vertegenwoordigde òf werkeloos bleef òf zich vormen, theorieën en inventies van andere niet-Germaansche volken toe-

eigende, dat het nooit gewerkt heeft als inspireerende natie;

2°. dat Duitschland, sinds het de militaire overmacht vertegenwoordigt en de wereld bestormt met zijn vreedzame en onvreedzame penetratie, slechts aanstuurt op de ruïne van alle schoonheid.

Dit was te bewijzen en ik deed het met de naakte feiten. Ik heb ook het onwankelbare vertrouwen in de overwinning der geallieërden, omdat deze overwinning sinds lang bevochten is in de wereld der gedachte[1)].

1) Dit werd geschreven in 1915.

Tweede hoofdstuk
Beschouwingen over Tonaliteit en Rhythme

I

De folklorist Bourgault-Ducoudray beschouwt den antieken modus als de voornaamste eigenschap eener *arische* muziek, wijl men hem ontmoet in Bretagne, in Griekenland, in Wales, in Ierland, in Rusland, in Italië, zoowel in de oude als in de moderne tijden en onafhankelijk van het klimaat. Hij had niet de minste bedoeling om de Germanen buiten de arische gemeenschap te sluiten, doch intusschen werd het een belangrijke vraag of de duitsche tonaliteit van c-dur en c-moll, welke in de zestiende eeuw de overhand kreeg op de antieke, wederom verslagen zal worden door de componisten der oude modi. Dit zou de grootste ramp zijn, die de ‘duitsche cultuur’ kan treffen, en zij schijnt imminent, wanneer men rekening houdt met de verschijnselen van uitputting, welke de nieuwste duitsche muziek begeleiden en met de onbedwingbare stroomingen, die haar bedreigen vanuit occulte stellingen.

Sinds de zeventiende eeuw beoefent Frankrijk eene muziek, welke niet tot zijn ras behoort. Pas sinds dertig jaar merkte het dit en heroverde langzaam zijne nationaliteit; zoo ook Rusland met de

andere slavische volken en zonder overdrijving kan men zeggen, dat de algemeene oorlog reeds een kwart eeuw heerscht tusschen de rassen. Men strijdt ook een weinig om de muzikale suprematie!

Er bestaat inderdaad eene muziek, welke onmogelijk harmonieeren kan met de psyche van het duitsche ras en wanneer Duitschland en Oostenrijk dezen krijg winnen, zullen de belangrijkste componisten der laatste veertig jaren de ramp lijden, welke hun in het lot van verschillende oude steden voorspeld wordt als in een spiegel. Wat Maeterlinck en Gabriele d'Annunzio in geschriften en redevoeringen hebben uitgesproken is geen phantasma: deze oorlog is een rassen-oorlog (onvermijdelijk van beide zijden) en ik herhaal het als mijne meening, dat hij in de muziek reeds woedt sinds 1870.

De Duitschers zijn in dit opzicht helderziend geweest en minder toegeeflijk dan hunne tegenstanders. In het land van het vrije onderzoek stelde men tegenover de opstandige stroomingen en de herleving van oer-oude en vaag vermoede krachten, het dogma der leer en er is geen kunstenaar in Duitschland, zelfs niet de revolutionairste, die zich tot heden aan het dogma kon onttrekken. Wat dit beteekent, toonen de conservatoria, welke over den ganschen aardbol verbreid zijn: alle staan onder het opperste leergezag van Johann Sebastiaan Bach en zijne rechtsgeldige opvolgers; er is geen land, dat aan dit geheimzinnig verdict ontkwam. Met alle listen emancipeerden de Duitschers hunne muzikale dogmatiek, zij hebben *de leer* onophoudelijk gesteld als hinderlaag en als eenige voorwaarde der kunst, welke ook de traditie was van het volk, en zijn er in geslaagd om de geheele wereld hun dwang op te leggen zonder ook maar één maal de rassen-quaestie aan te roeren. Deze leer bestaat nauwlijks twee honderd jaren en wat zijn twee honderd jaren sinds

de Apollo-hymne, welke de Delphische schatkamers bewaarden in het eeuwige marmer!

Frankrijk, dat vroeger ‘L'Omme armé’ zong in een antieken modus, zingt nu La Marseillaise in denzelfden nieuwen toon als Die Wacht am Rhein. Duitschland is onvermurwbaar in zijne muzikaliteit, 't meest jegens openbaringen, welke bij zijn systeem niet passen; Frankrijk echter staat in zijne muziek, welke voor mij de *universalia ante rem* beteekent, op een keerpunt. Volgens Schönberg heeft ook Debussy gezegd ‘terug tot de natuur’ en Schönberg merkt op dat dit hem onwaarschijnlijk voorkomt (voor den Duitscher bestaat er slechts ééne natuur: Bach, Mozart, Haydn, Beethoven, wier stijl hij gelukkig in verband kan brengen met het beginsel van Rousseau), mij lijkt het echter zeer waarschijnlijk. Wanneer Debussy dit zegt, is het niet anders op te vatten dan volgens het traditionalisme, dat Maurice Barrès ontwikkelde in zijne romans. Niet terug tot de leer (het wordt tijd, dat men sommige composities, welke uit andere invloeden geboren werden dan duitsch-scholastieke, niet meer verwerpt als ‘modern’, een absurde term) doch terug tot het ras, terug tot de conscientie en de subconscientie van een volk. Daarmee vervalt elke vergankelijkheid en dit is het diepste wezen, dat een kunstenaar kan bereiken. Debussy trouwens componeerde niet anders

Voordat ik technische zaken begin, moet ik eene tegenwerping weerleggen, welke ieder musicus zal maken uit gewoonte. Ambros raakte de vraag voor 't eerst aan in de voorrede van 't derde deel zijner muziekgeschiedenis: ‘so ist Bach eine Riesentanne oder Zeder, die fortgrünte im todten Winter des Zeitalters; nicht die erbärmliche Zeit - die unverwüstliche Tüchtigkeit des deutschen Volkes hat einen Seb. Bach hervorgebracht.’ Is het juist om

de meest epische periode van Duitschland voor te stellen in een doodsmasker? Het duitsche volk heeft geen aangename herinneringen aan de zeventiende en achttiende eeuw en de muziekhistorici beweren, dat de maatschappelijke ellende van het toenmalige Duitschland de ontluiking van alle talent belemmerd heeft. Dit moest hun echter niet het voornaamste schijnen, vooral niet ten opzichte van Pruisen, welks doelpunt nooit de *naaste* toekomst is geweest. Sinds het verdrag van Westphalen (1648) heeft Pruisen niet opgehouden, al bezat het geen enkel representatief kunstenaar, de invloedrijkste natie van Europa te zijn, en de voorspoedigste, ondanks nederlagen en ondanks de algemeene ruïne. Bij den vrede van Münster won Frankrijk den Elzas, doch de Noord-Duitsche vorsten breidden hun gebied uit en verkregen vrijheid van religie, de eerste stap naar intellectueele suprematie of gelijkheid. De zevenjarige oorlog kostte Frankrijk zijn beste kolonies (Indië en Canada), Frederik II, die ook den ondergang van Polen ensceneerde, won Silezië. Terwijl Pruisen langzamerhand zijne grootheid en zijn gezag stichtte, verloor Spanje zijn overzeesche bezittingen en zijn wereldrijk, bevrijdde Amerika zich van Engeland, bleef Frankrijk stilstaan, verwierf roem doch geen enkele provincie, degenereerde Oostenrijk en amuseerde Italië zich met de castraten zijner opera's en de polichinelles zijner comedieën. Pruisen was, ook in zijn hevigsten rampspoed, de leidende natie van 't Europa der drie laatste eeuwen en de katholieke kerk zou daar ontwijfelbare verzekering van kunnen geven.

Het duitsche volk schijnt toenmaals de kracht te hebben bezeten voor de taak, welke het ontving van een fatum. Niemand zou durven beweren dat er ooit eene andere muziek geklonken had dan de hedendaagsche, wanneer hij de stupide functie ziet,

welke de muziek toeviel in onze maatschappij, niemand.... als de grieksche vrouwen hare zonen niet beweenden in ontroerende doodenzangen, als de pifferari der Abruzzen hunne serenades vergeten hadden, als de russische boeren geen balalaika meer bespeelden, een andalousisch orchestje het antieke Spanje niet trouw bleef, de Bretagners hunne legendaire melodieën niet meer nasilleerden gelijk Oosterlingen, de Provençalen ook niet herwekt waren in de muziek, gelijk de Baskers, als de folkloristen niet de melodische schatten gered hadden uit Griekenland, uit Rusland, uit Normandië, uit de Landes, uit de Nederlanden.... want ook wij zongen vroeger eene andere muziek en ook wij verlieten onze psyche, gelijk de uitgaven van Florimond van Duyse konden aantoonen. En de hier geciteerde genres hebben allerlei onderlinge contacten, zelfs met de orientaalsche accenten, zij hebben echter niet de minste verwantschap met de duitsche. Het zijn herleefde stemmen, de aarde ademt wederom eene menschelijkheid uit als in een nieuwe renaissance en het onsterfelijke *antea*, dat sommige meesters beving als een droom der metempsychose, welt onstilbaar op en niemand zal het onderdrukken.

Het schijnt mij toe, dat men de muziekgeschiedenis het gemakkelijkst scheidt in vijf perioden:

1. de antieke monodie,
2. de cantus planus (de gregoriaansche zang der romaansche en byzantijnsche tijdperken),
3. de polyphonie der middeleeuwen,
4. de aria der Italianen,
5. de moderne Symphonie.

Het dualisme, dat ik boven aanduidde, heeft de Westersche muziek te sterk verontrust, om het niet te gebruiken als *cantus firmus* bij deze inleiding tot de kunst van een ongeëvenaard en luisterrijk verleden.

II

Modus en Tonaliteit[1)]

De muziek heeft een eigenaardig recht op den legendairen Pythagoras. Zijn problematisch bestaan, dat zes honderd jaren vóór Christus begint, duurt voort, met zijn gezag, tot in onzen tijd en volgens de bewering der geleerden heeft de wijsgeer de ontwikkeling van het toonsysteem achttien eeuwen gestuit, wat geen geringe roem mag heeten. Het is noodzakelijk om dit onderwerp een weinig te verduidelijken, wijl de leer van Pythagoras, de mystagoog en fantast der Getallen, alpha en omega bleef tot aan de muziek der school, welke haar eersten gezagdrager vond in Bach. Pythagoras, genie en simplist, stelde de volgende beginselen: Wanneer twee snaren samenklinken, van welke de eene twee maal langer is dan de andere, maken zij twee geluiden, die een octaaf van elkaar liggen. Hare verhouding is 1:2. Wanneer hunne verhouding 2:3 is (het derde der geheele lengte), geven zij de quint, wanneer zij is 3:4, de quart. Dit *tetractis* 1, 2, 3, 4 werd het element van alle latere ontwikkelingen en volgens dezen basis stemden de Hellenen hunne Kithara, het nationale snareninstrument. Deze waardebepaling kreeg door haar eenvoud (‘wat het eenvoudigst is, is het schoonst en bijgevolg het best’) eene imperatieve macht en Pythagoras, kabalist, kende de formule eene wonderbare en

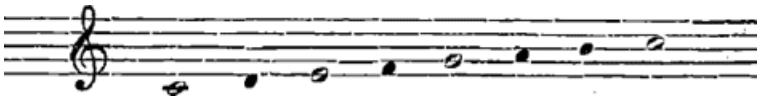
1) Tonaliteit is niet synoniem met ‘toon’, doch drukt het harmonisch substratum uit van den toon. De modus heeft dus geen ‘tonaliteit’ wijl hij dat harmonisch substratum niet bezit.

universeele kracht toe. De muzikale leer werd zelfs eene kosmologische en het was verboden zich er aan te onttrekken. Niettemin gingen de Pythagoreeërs (van wie 't vorig jaar nog een volgeling leefde en experimenteerde met de monochord te Parijs) voort met meten, namen de verhoudingen 4:5, 5:6, etc., deden aldus de groote terts (4:5) en de kleine terts (5:6) klinken, doch oordeelden haar *in numeriek opzicht* niet eenvoudig genoeg en vulden de toonladder aan met intervallen, welke volgens bovenstaande kabalistische formule (1. 2. 3. 4.) afgeleid waren van de symphonieën, waaronder de Grieken verstonden octaaf, quint en quart. Wanneer men eene *sol* onderverdeeld had tot *re*, verdeelde men deze quint op dezelfde wijze, en zoo verder. De verhoudingen werden veel gecompliceerder (*do* kwam tot *mi* te staan als 81:64 in plaats van 4:5) doch de heilige formule was gered. De tertsen waren echter onbruikbaar volgens onze begrippen, de groote te hoog, de kleine te laag (wat aan de grieksche melodiek een eigenaardig gepassioneerd accent gaf) en voor de toekomstige draaiorgels, fanfarecorpsen, harmoniums en automatische piano's onzer doorluchtige eeuw, was dit eene belemmering, welke eerst uit den weg geruimd moest worden. Hieraan heeft de ijverige menschheid achttien honderd jaren gewerkt en al dien tijd de terts als samenklank zoo veel mogelijk vermeden.

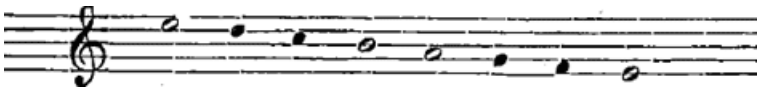
Pythagoras noch zijne leerlingen waren democraten en hunne vereenzaamde levenswijs veroorlooft ons aan te nemen, dat hunne theorieën geen invloed hadden op de algemeene practijk. Het valt daarentegen niet aan te nemen, dat een uitsluitend cerebraal systeem zoolang zou regeeren, wanneer het niet eene groote menschelijkheid met zich droeg en contacten had met de aarde. Men kan inderdaad van Pythagoras niet zeggen, gelijk van de theore-

tici der middeleeuwen, dat zijn systeem geen rekening hield met de werkelijkheid. De helleensche gamma, de grieksche melodiek, de gezangen der katholieke kerk, het meerendeel der folklore van den aardbol, zijn gefundamenteerd op zijn kabalistische formule. Nog de Marseillaise, met haar onstuimigen en onwesterschen aanhef van twee quarten, begint, alsof haar inzet gecomponeerd is op een Eleusisch mysterie.

Wanneer hier niet eene dwaling te corrigeeren was, welke op alle conservatoria onbegrijpelijkerwijze geleerd wordt, voor zoover men zich nog bezig houdt met de antieke muziek, die de wereld boeit ad infinitum, dan zou ik u voor de constructie der grieksche gamma verwijzen naar een of ander boek, wanneer wederom alle boeken betrouwbaar waren. Onze moderne toonladder, gelijk ieder weet, is gebaseerd op het volgend *schema van tertsen*, dat ook haar harmonisch substratum definieert (de groote noten zijn de essentieële):

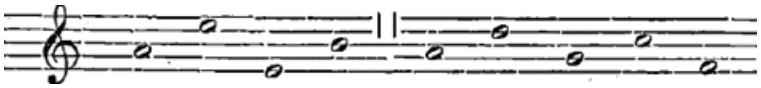


De nationale gamma der Hellenen, de Dorische, daarentegen (de Grieken noteerden een gamma naar beneden) op het volgend schema van quarten en quinten:



symphoniën, getrokken uit de heilige formule van Pythagoras, welke *onveranderlijk* bleven, hetzij men diatonisch componeert en harmonisch, chromatisch of neochromatisch. Aan de Kabalistische Getallen werd niet geraakt.

Deze gamma wordt hier genoteerd als octaaf, om de lectuur den hedendaagschen lezer niet te veel te bemoeilijken, hoewel het octaaf niet conform is aan de grieksche gewoonte. De Hellenen beschouwden hun Dorische octaaf als het centrum van een diagramma der sonoriteiten, dat zich uitstrekte in den omvang der mannenstemmen. De antieke *mese*, middelpunt, was *la*, welke gelijk luidde met de losse *la* eener violoncel. Deze *la* was het centrum van twee octaven en van daaruit werd de Kithara ingespeeld volgens de Pythagoreesche quintenreeks. Dit systeem heeft de eigenaardigheid, dat het altijd, welken toon men ook tot centrum kiest, de Dorische gamma doet resoneeren, waardoor het systeem niet minder nationaal was dan de gamma[1]. Op *la*, de mese, stemde de Kitharode zijne *mi, de bovenquint;* op deze mi *het benedenoctaaf mi*, op deze mi de *bovenquint si.* Hij keerde dan terug tot *la* en stemde daarop de *bovenquart re;* op deze re de *onderquint sol*, op deze sol *de bovenquart* do, op deze do *de onderquint fa;* schema:



de trapsgewijze plaatsing dezer noten geeft bovenstaanden Dorischen ‘diapason’.

Hij mist het harmonisch substratum, zijne resurrectie heeft sommige componisten gedwongen tot

1) Schönberg, die in zijne Harmonielehre niet weinig laatdunkend schrijft over de antieke modi, moest eens weten, hoe dicht zijn quarten-systeem bij eene oerwaarheid staat! Hij zou waarschijnijk niet meer beproeven, eene moderne thematiek te harmoniseeren met quart-accoorden, ander materiaal kiezen (minder classicistisch!) en een goed componist worden.

eene geheel andere harmoniek, wijl het Dorische octaaf uit een ander phenomeen voortkomt dan de moderne c-dur toonladder, en men ziet dus, dat men de eene niet kan beschouwen als eene omkeering der andere, hoewel de halve tonen op dezelfde plaats liggen.

Onze moderne c-dur toonladder is geconstrueerd uit het acoustisch verschijnsel der boven-tonen (eene ontdekking van omstreeks 1700), de klanken, welke elke toon met zich draagt als eene vrij duidelijke geluidsastraliteit. De Ouden noch de Middeleeuwers hebben dit verschijnsel willen waarnemen, welke ons den toon dwingt te hooren als fatum, in al zijne onwrikbaarheid. Een moderne C is als de monade van Leibnitz, welke geen vensters heeft, één en onverdeelbaar ondanks zijne composita. Hij is gepredestineerd, gelijk de melodie, welke uit hem voortvloeit, in al zijne bewegingen, in zijn geheele belijning. Hij vertegenwoordigt het rationalisme in de muziek en is de vijand van metaphysica in den klank. Hij is, zoo men mij nog een ander parallelisme toestaat uit den tijd toen de *résonnance harmonique* onze muziek voor lange jaren overwon, de constitutioneele vorst, slaaf zijner eigene wetten. Hij is tyranniek als een bureaucraat, traag en punctueel, hij is vlak en zonder hartstocht, uniformeert meedoogenloos als de moderne staatsinrichting, nivelleerend als de hedendaagsche maatschappij; onze muziek heeft twaalf majeur-toonsoorten, die op elkaar lijken als twaalf druppels water, twaalf mineur-toonsoorten, die op elkaar lijken als twaalf andere druppels water en alle vierentwintig hebben dezelfde spectraal-analyse: hun protocol, de fataliteit der monotone en stupide cadenzen en ‘functies’: een soort ciceroneaansch esse videatur, onberekenbaar verzwaard en vermenigvuldigd. De geheele ontwikkeling der negentiende-

eeuwsche muziek, het geleidelijk raffinement der harmoniek is niets dan een vruchtelooze poging om te ontsnappen aan den dwang der boventonen.

Ik exposeerde den lezer den Helleenschen Doristi en ik zou hem ook de ‘harmonieën der barbaren’ exposeeren, wanneer dit niet te technisch en te uitgebreid werd. Onder ‘harmonieën der barbaren’ verstonden de Grieken de wijzen der uitheemsche volkeren, *welke ieder hunne eigen psyche bezaten, hunne eigen kleur, en eigen magie*, (in Plato's Staat, derde Boek, vindt de belangstellende een gesprek tusschen Socrates en den musicus Glaukon over den ethos der verschillende modi) hoewel zij gereduceerd konden worden tot het schema van den nationalen toon. Zij zijn de Phrygische (octaaf van re tot re), de Lydische (van do tot do), de Hypodorische (van la tot la), de Hypophrygische (van sol tot sol), de Hypolydische (van fa tot fa), de Mixolydische (van si tot si). Zij leven nog altijd voort in de christelijke liturgieën, welke niet onder den invloed raakten van het protestantisme, en in ieder dezer modi werd iets onvergankelijks geschreven.

Ik wilde, dat ik de ‘Hymne aan Apollo’ kon citeeren (gepubliceerd in 1911), welke dateert uit de tweede eeuw voor Christus, gecomponeerd werd door een onbekend kunstenaar en twintig jaren geleden teruggevonden is in de schatkamers van Delphi, gegraveerd op onsterfelijke marmers. Deze hymne werd een nieuw oriënteeringspunt; ware zij ontgraven in de dagen der groote Florentijnen en Romeinen, zij zou misschien het aanschijn der muziek veranderd hebben. Maar het is niet zonder beteekenis te achten, dat zij in onze eeuw herrees uit de stilte, na twee duizend jaar magisch gezongen te hebben in den schoot der aarde, als de verlossende grafspreuk van een egyptischen Pharao. Deze verrijzenis valt samen met eene volledige wijziging onzer

sensibiliteit. De nuances der tegenwoordige verrukkingen zijn infinitesimaal onderverdeeld en verdragen nauwlijks nog de starheid, de onbewogenheid en de vulgaire contour van het hedendaagsche systeem. Van die herboren klanken kan gezegd worden, wat Renan zeide van de ideeën der Hellenen: ‘ils se transformaient les uns dans les autres par des nuances aussi indiscernables que celles du cou de la colombe....’ wonderbaar zacht, wonderbaar diep.

De beschrijving eener antieke melodie is altijd hypothetisch en subjectief, omdat deze kunst niet meer in het leven staat. Dit echter kan met zekerheid gezegd worden aangaande een ouden modus, dat zijne harmonische reflexen ontelbaar zijn en onbegrensd. In het organisme eener oude gamma staat elke toon vrij en onafhankelijk van den andere; hij laat de zeldzaamste belichtingen toe en is expansief tot elk denkbaar uiterste. Daar elke noot in zich zelf vibreert, voegt elke toon zijne afzonderlijke emotie bij de vorige en deze continuïteit van muziek is geheel willekeurig en uitsluitend instinctief. Iedere toon heeft zijne individualiteit en elken modus; de Hellenen gaven de voorkeur aan eene geheimzinnige en expressieve complicatie boven de vervlakking van phantasie of gevoel; zij zochten de ontboezemingen met al hare subtiliteiten. Men kan illustreeren met voorbeelden uit elk werk van Debussy, hoe een diatonisch melos in alle harmonische verhoudingen meezingt.

De grieksche muziek, als zoodanig, leeft enkel nog in de Apollo-hymne, een fragment van een paar bladzijden, het belangrijkste overblijfsel eener eeuwenlange cultuur. Hare problemen zijn talloos en het is van geen nut, die verder te overwegen, zoolang niet meerdere marmers gevonden worden. Over het rhythme zal ik evenwel nog schrijven naar

aanleiding van het Gregoriaansch gezang. Een der raadsels, dat voor zoover ik weet den muziekhistorici ontgaan is, stelt de romeinsche buccina en de grieksche salpinx, de trompet, waarmee Homerus reeds de stem van Achilles vergeleek. Zooals men weet hebben de trompetten 'natuur-tonen', welke de speler voortbrengt door eene eenvoudige verplaatsing der lippen en van den adem. Deze natuurtonen vormen samen het majeur-accoord, zouden de Pythagoreëers en de Kitharoden (wegens de zuivere tertsen) zonderling in de ooren geklonken hebben, en zijn door hunne majeur-gestalte absoluut onvereenigbaar met den antieken modus. Doch toen de Grieken in den slag bij Salamis den heiligen Paean zongen, welke, weerkaatsend tusschen de rotsen en het eiland, de Perzen huiverend op de vlucht joeg, gelijk Aeschylos grandioos beschrijft, hebben zij zonder twijfel hunne trompetten geblazen. Het behoort psychologisch tot de onmogelijkheden, dat de antieke trompetten dezelfde natuurtonen bezaten als de moderne, maar welke archeoloog onder mijne lezers zal daarover inlichtingen kunnen geven?

III

De twee rhythmieken

Er is een tijd geweest, dat ieder gesteente en ieder dier zijne bovennatuurlijke relaties had en men in elk deel der natuur een symbool zag van het goddelijke; dit was het leven als midzomernachtsdroom en men zou verdwaasd moeten zijn om de schoonheid dezer aanschouwing, eene onuitputtelijke bron van vitaliteit, te verwerpen. Wij loochenen dus geen enkel mysterie om eene ratio-

neele verklaring der verschijnselen en dit voorbehoud aanvaarde men, wanneer de mysterieuse muziek eenvoudig eene ethnologische quaestie genoemd wordt. Dat Zeus zeven dagen *lacht*, als hij geboren wordt, terwijl Jehova *werkt* tot den zevenden dag, is niet alleen een theologisch verschil, doch voornamelijk een ethnologisch, en dezelfde factoren, welke een volk dwingen zich een God te scheppen naar zijn beeld en gelijkenis, regeeren de genesis der muziek. Die factoren zijn echter zoo raadselachtig en geheimzinnig, dat men de ethnologie zelf zou willen beschouwen als een bovennatuurlijk onderwerp, een gebied waar enkel demonen beschikken.

Ik exposeerde in het vorige hoofdstuk het wezen van den antieken modus in zijne tegenstelling tot de moderne tonaliteit en alle redenen, welke men zou aan voeren om te bewijzen, dat het eene ras gepredisponeerd is tot de modi, het andere tot de tonaliteit, zouden ten slotte blijken tot de imponderabilia te behooren. Het laatste criterium is immers de verfijning en de innerlijke overvloed van den auteur, die modus of tonaliteit gebruikt en ik zal nooit ontkennen, dat een kunstenaar als Berlioz in eene gamma, welke mij niet bevalt, de puurste en hoogst-ontroerende melodieën geschreven heeft. De zaak wordt echter anders, zoodra de rhytmiek ter sprake komt en evenmin als ik het eene ontken zal ik het andere verzwijgen: de rhythmiek van Beethoven, Berlioz, en van de meeste hedendaagsche componisten is in ontelbare verfijningen en veredelingen denkbaar, zonder dat de algemeene menschelijkheid slechts in 't minst geschaad wordt; integendeel.

Laten wij vooropzetten, dat in de syrische, coptische en de andere oostersche liturgieën nog de antieke rhythmiek leeft en vervolgens een kort historisch overzicht geven. Men denkt over 't algemeen,

dat de christelijke muziek (hieronder versta ik doorloopend de Katholieke en orthodoxe muzieken, dus niet de protestantsche) stamt uit den israëlitischen tempeldienst en voor den musicus (en don theoloog!) is Jeruzalem een onveranderlijk middelpunt, gelijk het Paradijs een middelpunt was op de oude landkaarten. Men behoeft echter in 't verleden van het joodsche volk niet diep door te dringen om te merken, dat deze meening eenigszins onjuist is. De 'Vergelijkende Geschiedenis van de Egyptische en Mesopotamische Godsdiensten' van onzen landgenoot prof. Tiele mag nog wel als autoriteit gelden en wie wetenschappelijk de verhouding wil kennen van het israëlitische volk tot de vruchtbare en fantastische culturen der Aziaten zal uit dit werk meer leeren dan uit eene muziekgeschiedenis. Het is rationeel en op even rationeele gronden trekke men conclusies ten opzichte der muziek. Een groot geleerde, Georges Houdard, geboren te St. Germain-en-Laye (stadgenoot van Debussy), in leven docent aan de Sorbonne en gestorven in 1913, heeft de bewonderenswaardige theorie gesteld, dat de muziek der eerste vijftien eeuwen onzer jaartelling (het 'gregoriaansch') in wezen niets is dan '*le chant fleuri oriental*', tegelijkertijd zijn hebreeuwschen oorsprong als feit aannemend. De bewijzen, welke hij voor dien hebreeuwschen oorsprong geeft, zijn een zeer schoon gezang uit den Spaanschen ritus, dat men op Sabbathavond in de Synagoge zingt te München, en het axioma: dat de Joden nooit iets overnamen uit de Christelijke liturgie, doch de Christenen wel uit de joodsche. Dit is echter een zeer betrekkelijk geldend axioma, dat slechts bestaat voor Houdard, die de geheele thesis van dit origine niet noodig had voor zijne orientaalsche theorie, eene thesis welke aanleiding geeft tot een klein meeningsverschil, waarvan de consequenties echter

te belangrijk zijn om het over 't hoofd te zien.

Men zou er Houdard aanstonds op kunnen wijzen, dat de geciteerde Synagoge-melodie in psyche en techniek alle analogieën toont met de spaanschnationale muziek, eene zeldzame combinatie van moorsche en westersche elementen, doch er zijn andere gronden. Er was tot dusverre geen geleerde, die Israël beschouwd heeft als oer-moeder van welke cultuur ook. Israël is de schepper van het monotheïsme en uit den gezichtshoek der antieke civilisaties is dit een zoo verheven roem, dat men er zonder wetenschappelijke redenen geen enkele behoeft bij te voegen. Dat de Joden niets overnamen uit de christelijke liturgie moge vaststaan, doch hunne muziek begint niet met het Christendom, en vóór het Christendom kenden de Hebreeuwen niet die vijandige levenshouding tegenover den godsdienst der andere volken. Daarover raadplege men slechts het genoemde werk van prof. Tiele, waarin het isolement der Jahvisten en de sympathieën van het volk voor het buitenlandsche paganisme duidelijk genoeg worden gespecifieerd. En muziek was godsdienst in de oudheid en in de middeleeuwen.

Egypte is de mikrokosmos geweest der geheele antieke wereld, en of men wil of niet, men zal dit ook moeten gelooven in zake muziek. Het staat tenminste vast, dat de trompetten van Jericho rechtstreeks uit Egypte kwamen. Op Egypte volgde, wat de internationale invloedssfeer betreft, Babylon, Ninive, de Assyriërs, na deze het legendaire Kreta, waar eenige jaren geleden wonderbaarlijke opgravingen gedaan zijn, welke alle hypotheses over phoenicische weldaden aan de antieke menschheid vernietigd schijnen te hebben, op Kreta volgde het heilige Hellas, op Hellas Rome en Byzantium. Toen het Christendom begon stond Judea sinds

enkele eeuwen onder suggestie der Romeinen en der Grieken, *die ook Orientalen waren*, het Christendom is onmiddellijk verjaagd uit Jeruzalem en Palestina, zijne liturgie werd gesticht in Rome, te midden van de grieksche cultuur, waarvan het aanstonds den 'beeldendienst' bij de Hebreeuwen verafschuwd, erfde, en de grieksche muziek, welke sinds lang naar Rome was overgeplant. De redenen om deze veronderstelling van Houdard te verwerpen, zijn dus talrijk genoeg en wij behoeven niet te recapituleeren.

Het is eigenlijk eene zaak van minder gewicht of de christelijke muziek hebreeuwsch of Grieksch van oorsprong is, maar toch van niet minder gewicht dan het vraagstuk van den invloed der helleensche philosophie op de christelijke, en telkenmale als men dien helleenschen invloed uitschakelde, kwam men tot noodlottige consequenties. Wanneer men nu wetenschappelijk moet besluiten, dat deze muziek eene schepping is van Grieken en Orientalen, wijl hare theorie en practijk van het rhythme, de bouw der toonladders en de meest gebruikte intonaties dezelfde zijn voor de grieksche muziek en 'het gregoriaansch', zou het slechts grenzenlooze verwarring stichten om enkel uit overweging van 'filiation de pratiques religieuses' ook nog een particulieren hebreeuwschen oorsprong aan te nemen.

Dit voorspel is nog niet ten einde, doch het vervolg is korter dan het begin. Iedereen weet, hoe er gedurende de eerste duizend jaren onzer telling eene voortdurende wisselwerking bestond tusschen Rome en Byzantium. Alles wat Europa gedurende deze tien eeuwen vereerd heeft aan kunst en geloof, werd geformuleerd door de Byzantijnen. Terwijl Rome onophoudelijk overstroomd werd door de barbaren, werd het onophoudelijk gezuiverd door Byzantium, de metempsychose van Hellas. Dit duurde zoolang

beide metropolen dezelfde leer beleden, totdat om eene onnoozele lettergreep het groote schisma ontstond, dat Occident en Orient in 1054 voor goed van elkaar scheidde. Rome werd overgelaten aan de immer toestroomende noordelijke barbaren en had nog slechts zijn purifieerenden hemel tot schut. Byzantium wendde zich voor altijd af van het Westen, en stichtte Rusland en zijne psyche, toen het zelf onderging door de Turken, vier eeuwen later.

Dat groote schisma is misschien het uitgangspunt van de europeesche geschiedenis, in ieder geval van de geschiedenis der muziek. Het Noorden kreeg ongevraagd de leiding en de mystieke, vermetele psyche van den Gallo-Kelt, die zich in droomvisioenen den stralenden Oriënt herinnerde zijner afkomst, cristalliseert zich in het Roelandslied, de heilige Kathedralen, en Shakespeare, wiens ingewikkeld compositie-procédé men slechts vergelijken kan met die andere schepping der Gallo-Kelten: de polyphonie. Men zegt dat de Kerk er echter niet in slaagde volkomen over ‘de natuur’ te triompheeren. Het ligt er maar aan wat men onder ‘de natuur’ verstaat. Ik zie in de kunstuitingen der Kerk, tot en met Raphael, Michel Angelo geen enkele tegenstrijdigheid met de latijnsche en orientaalsche natuur, noch met de gallo-keltische of slavische, doch wel met de germaansche, wier conflict met de latijnsche psyche reeds dateert van af het romeinsche rijk. En pas onlangs leed de Kerk hare jongste nederlaag, tijdens de laatste apotheose van Duitschland, wat haar het restje muziek kostte, dat er van de magnificentie en den triomph der oudheid was overgebleven.

Over de germaansche natuur heeft zij inderdaad niet getriompheerd. Ik weet niet met welk jaartal dat epopee begon en men kan zelfs den datum der eerste verschijnselen niet nauwkeurig vaststellen.

De symptomen zijn een minderwaardig en minder geciseleerd intellect, dat heerschen gaat en bijdraagt tot de uitvinding der z.g. sequenzen. Het geheugen der noordelijke barbaren kon de woordenlooze en exuberante jubilaties der Orientalen niet opnemen en vervaardigde er woorden bij, die ik bij alle pieteit voor middeleeuwsche trouwhartigheid slechts smakeloos kan achten. De uitvinding geschiedde in de elfde eeuw te Jumièges in Normandië, en Sint-Gallen, door Houdard ‘abbaye germanique’ getiteld, wenschte den confrater geluk. Italianen hebben van den sequens later een kunstwerk gemaakt (Dies irae en Stabat mater b.v.), doch daar waren enkele eeuwen bij gemoeid en hij verloor er zijn wezen mee. Het tweede symptoom was de interieure traagheid, de apathie, de onmogelijkheid tot voortdurende psychische actie, welke den antipode der zuiderlingen kenmerkt; uit klimaat en physieke structuur, welke hem beroofde van de natuurstem der zuiderlingen; uit ras- en zielsneigingen, welke hem voorbeschikken tot placiditeit en beate, innerlijke rust, ontstond de monsterachtigheid van den ‘cantus planus’ (d.i. de onrhythmische melodie in noten van gelijke waarde), welke voor 't eerst verschijnt als ‘tenor’ in de middeleeuwsche composities en naar de meeste waarschijnlijkheid berustte op eene dagelijksche realiteit, wijl hij later in de germaansche landen onverbiddelijk school maakte. Het derde symptoom was de geheele transformatie der rhythmiek. Hier ben ik bij mijn eigenlijk onderwerp, dat vooral de musici, die op uitkijk staan naar een nieuwen stijl, mag boeien. Want niet alleen bestaat er geene theorie van het *moderne rhythme* (hoe zou die theorie er ook uitzien!) doch men vermoedt zelfs niet dat er eene andere rhythmiek bestaat dan de moderne.

Onze tegenwoordige rhythmiek, welk begrip nog

geldt voor Richard Wagner, Strauss en Gustav Mahler, drie ‘modernen’, die geen van drieën in dit opzicht een noemenswaardigen vooruitgang realiseerden, is gebaseerd op de allereenvoudigste lichaamsbeweging:

links-rechts!

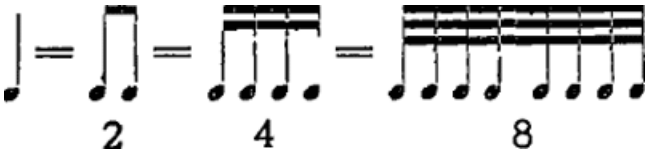
of rechts-links. In de metriek staat deze beweging gecatalogiseerd als ‘maat’. Het schijnt echter, dat de menschheid de evidentie van dezen pas duidelijker wilde onderstreepen en men voegde er bij een tweede:

links-rechts!

Beiden samen vormen in de melodie een ‘groep’; twee zulke groepen een ‘voor-satz’, de herhaling van het geheel een ‘na-satz’; alles bij elkaar eene ‘periode’. O tabulatuur!

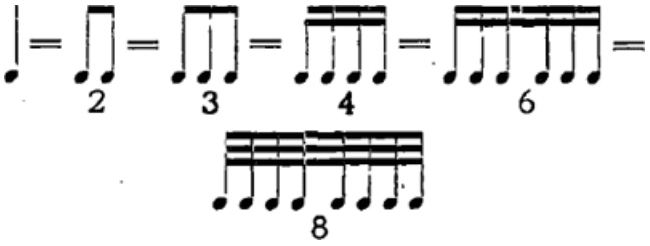
Er blijkt dus uit, dat 2 + 2 = 4 en 4 + 4 = 8. Ik moet er op wijzen dat deze getallen niet kabalistisch zijn en dat het onbelangrijke princiep de basis is der ‘klassieke’ symphonie. Hare opperste wet is de onverbreekbare symmetrie. Het schijnt echter, dat de verfijnde antieken deze combinatie reeds vroegtijdig kinderachtig vonden, gelijk zij ook onze 24 gamma's, die als vierentwintig druppels water op elkaar gelijken, kinderachtig zouden gevonden hebben. En het is inderdaad een weinig pijnlijk te moeten denken, dat een stoet paarden zou kunnen dansen op de muziek van Beethoven, wanneer iemand deze profanatie waagde. De antieken hadden dus gelijk, toen zij dit geestlooze spelletje niet tot de ‘kunst’ rekenden. Hunne rhythmiek had echter, behalve de afwezigheid dier formule, een fundament, dat geheel verschillend is van de onze.

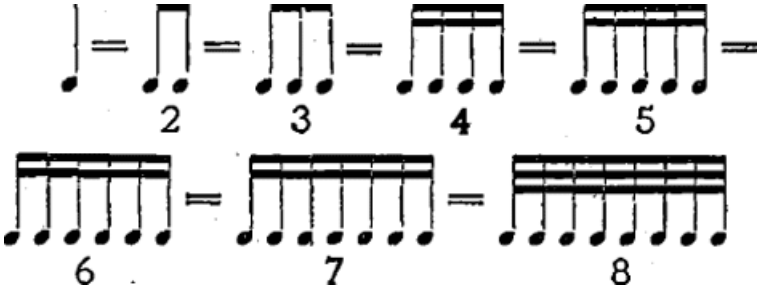
Elke rhythmiek gaat noodzakelijk uit van eene eenheid, zoowel de antieke als de moderne. De

moderne echter van eene *verdeelbare eenheid*, de antieke van eene *vermenigvuldigbare eenheid.* Wij construeeren al onze muziek naar het volgend schema (ik zou de serie ook bij de heele of halve noot kunnen beginnen):

een soort munt, gelijk men ziet: een gulden is twee halve guldens waard, vier kwartjes, etc. Wij gaan dus uit van de langzame beweging.

De antieken echter van de snelste, van de *kleinste* eenheid, welke zij vermenigvuldigen naar de willekeur der expressie of der fantasie met 2, 3, 4, 5, 6, 7, etc. en waarvan het eerste voordeel is, dat men er zelfs geen schema van kan geven, zonder een kunstwerk te maken. Wij analiseeren dus ons rhythme, de antieken synthetiseerden hun rhythme. En zelfs de kortzichtigste 'klassicist' zal moeten erkennen, welk een reusachtig onderscheid daarin bestaat, en dat de mogelijkheden der oude methode fantastischer en menigvuldiger zijn dan die der nieuwe.

Het is natuurlijk denkbaar in iedere moderne compositie de 'achtste', of 'zestiende', of 'twee en dertigste' noot als vermenigvuldigde eenheid op te vatten, doch het essentieële verschil wordt niet gevormd door eene kans van methode, doch door de toepassing der methode en haar scheppend beginsel. Men late zich dus niet verwarren. In elk opzicht zou de rhythmiek van sommige adagio's, welke Bach in zeldzame momenten schreef (ik herinner b.v. aan de beroemde aria voor viool) geniaal zijn (en antiek), als de begeleiding de maatgevende, geuniformde eenheid niet onherroepelijk onder-

streepte. De moderne tijd is nu zoover gevorderd, dat hij het schema duldt:

en zelfs:



doch dit is nog niet de grens noch de laatste volmaaktheid; de methode *blijft* analytisch.

En ziehier den sleutel van het geheim: wanneer ik, componeerende, de ‘zestiende’ b.v. tot eenheid kies (dat zal wel altijd onbewust geschieden), verhef ik haar tot eene individualiteit, wier psyche in elk opzicht uitgesproken en onafhankelijk is; wanneer ik echter eene compacte waarde tot eenheid kies, verminder ik mijne rhythmiek met evenveel individualiteiten als die waarde telt. Elke noot, volgens het antieke systeem, wordt beademd en leeft persoonlijk, zij is geaccentueerd en ‘*vrij*’ in hare geheele verschijning. Zij duldt geene tyrannie der formule, geene ‘constitutie’ en geene symetrie, zij bezit alle natureele voortreffelijkheden, welke ik een klank in den ouden modus reeds toekende als sociale verschijning in den muzikalen kosmos - die of de staatsbegrippen vormt, of er uit voortkomt.

Men schrijft herhaaldelijk, dat er op muziek van Beethoven, Chopin, etc. niet gedanst kan worden. wanneer een der kunstenaars daarmee optreedt. Inderdaad niet. Doch niet in den zin welken onze melomanen bedoelen. Er kan niet op gedanst worden, omdat de bewegingen, welke de muziek van Beethoven en de andere populaire meesters occult of openbaar met zich draagt te *eenvormig* en te *formalistisch* zijn voor de gebaren en poses welke onze dansers en danseressen zich reeds droomen. Het zal eene eeuwige disharmonie zijn, want de plastische vermogens schijnen fijner en veeleischender ontwikkeld dan de muzikale.

Ik zei al, dat de antieke rhythmiek nog beoefend wordt in de syrische en de andere orientaalsche liturgieën, zij leeft magisch in het ras der Latijnen en Slaven, even magisch in het 'Gregoriaansch'. Toen het Gregoriaansch in het midden der vorige eeuw echter opnieuw ontdekt moest worden, begonnen de geleerden met de bibliotheken van Sint Gallen 'l'abbaye germanique' in plaats van Byzantium of minstens Rome als centrum te beschouwen. De byzantijnsche muziek is letterlijk onopgegraven, terwijl het systeem der Benedictijnen in haar automatisme en duitsche strakheid (Beuroner stijl!) zegeviert over eene gemakkelijke stupiditeit. Het instinct van sommige groote meesters heeft zich echter door geen enkele doctrine laten misleiden en terwijl het eigenlijke Gregoriaansch magisch doorzingt in de subconscientie, zijn er uitingen genoeg in de muziek der laatste jaren, welke binnenkort ook eene radicale revolutie in de rhythmiek doen verwachten. Er raakte een nieuwe kringloop volbracht en de universeele, pantheïstische natuur emaneert nieuwe stroomingen, waartegen eene oude, uitgeputte kunst niet bestand zal blijken.

Derde hoofdstuk
Schola Cantorum

Vincent d'Indy, krachtige persoonlijkheid uit het milieu Franck, stichtte in 1896 op bescheiden grondslag eene school voor musici, welke hij meer als herinnering aan de duitsche ‘Kantoren’ dan aan de middeleeuwsche Déchanteurs (discantori), Schola Cantorum noemde. De instelling groeide voorspoedig, breidde zich uit, kreeg haar eigen orgaan (Tribune de St. Gervais) en het scheen vóór den oorlog hare roeping de muzikale aesthetiek van César Franck te redden voor de toekomst. Want leek het niet of Franck's stijl nagezeten werd door een noodlot? Zijn beste leerlingen bezweken aan de vermoeienissen van den Fransch-Duitschen oorlog, Guillaume Lekeu stierf op zijn vier en twintigste jaar, Duparc, even geniaal aangelegd, kreeg eene zenuw-verlamming, welke hem sinds 1888 alle werken onmogelijk maakte, De Castillon ging heen in den eersten bloei van zijn talent, Chausson verongelukte bij het fietsen, vóór het hoogtepunt van zijn leven.... er is eene lijst van te maken, welke deze toevalligheden den angstigen achtergrond zou geven van het antieke fatum.

D'Indy, leerling van Franck, die zijn meester blindelings vereert en zijne gedachtenis hoog houdt, nam het op tegen dit fatum en wat het leven hem ontnam, heeft hij van het leven willen terugeischen.

En het eert zijn moed, dat hij nooit aarzelde en ook niet terugdeinsde terwijl een tweede fatum hem trof: toen de begaafdsten der jongste fransche generatie de partij kozen van Debussy, die alleen gewerkt had met zijn genie - zonder instituut, zonder orgaan, zonder dogma's - en toen de beginselen van Franck (bij een heel enkele als Roussel uitgezonderd) nogmaals verzandden op de middelmatigheid van een zonder twijfel steeds vermeerderend aantal leerlingen, maar die juist genoeg talent hadden om de fransche kerken te voorzien van organisten en het fransche katholicisme van een muzikalen stijl, welke in dorheid het duitsche (en hollandsche) 'Caecileanisme' weinig toegeeft.

Sinds jaren reeds arbeidt d'Indy aan een theoretisch werk, dat langzaam is voortgekomen uit de cursussen, welke hij gaf aan zijne Schola Cantorum. Tot nu toe verschenen van dien '*Cours de composition musicale*' twee deelen (Paris Durand fils) die van een paedagogisch en ook reformatorisch standpunt beschouwd, ondanks enkele tekorten, tot de beste leerboeken behooren, welke de laatste decenniën werden geschreven.

Het werk, monumentaal aangelegd, is geconcipieerd op historischen grondslag. Eén geest doortrilt alles en wekt overal zijn zelfde goddelijk leven, het pantheïstisch getinte uitgangspunt der middeleeuwsche mystici; er bestaat dus een direct verband tusschen alle verschijnselen. Uit de letterteekens ontstonden de neumen (de mediaevale noteering), welke ons notenschrift voortbrachten; de Beethovensche variatie is een geleidelijke ontwikkeling van de Gregoriaansche; de Fuge stamt van het Motet, de Suite van het Madrigaal. De galmende gregoriaansche vocalise, haar strengelende fiorituur, is te vergelijken met de rijk-gesierde letters uit dat tijdperk, en een wèl curieus voorbeeld - karakteristiek

en te citeeren als éénige illustratie - is de bewonderenswaardige groteske T, (‘de t was vervloekt in de symboliek der middeleeuwen, Satan tronende op den antieken Cerberus, braakt twee joden uit’); in het eenvoudige, primitieve schrift bemerkt hij de simpele melodie in haar eerste stadium; het oude procédé der imitatie, herkent hij in de moderne motievische doorvoering. Den gregoriaanschen zang noemt hij zonder bedenken vader van onze dramatische muziek (in Pelléas et Mélisande is werkelijk veel psalmodie en ander atavisme).

Voor d'Indy is de traditie (Chantecler, die woelt in den *sol natal*, voor hij kraait naar de zon!) de belangrijkste factor; niet de geschreven traditie, maar de artistieke, de levende overlevering, welke het kind leert voelen, terwijl de moeder het nog onder 't hart draagt. Die zulke wet stelt (Tradition vengeresse) *moet* definities geven als deze: ‘Men noemt Harmonie het gelijktijdig samenklinken van verschillende melodieën’ en: ‘de accoorden bestaan niet, in muzikaal opzicht, en de harmonie is niet de wetenschap der accoorden’ of: ‘de studie der accoorden om-hun-zelfs-wil is van muzikaal standpunt eene dwaling en volstrekt onaesthetisch.’ Eene prachtige terugwaartsche beweging naar de techniek van Josquin de Près!

De muziek: dat is de alleronmiddellijkste nabijheid van den klank en van de emotie, als vlam en vuur, het wederzijdsche verzinken als de mensch in God en God in den mensch. Zoo versta men de definitie van d'Indy: L'art est un moyen de vie pour l'âme. De muziek is samengesteld uit rhythme, melodie, welke uit accent en taal voortkomen, en harmonie, gehoorzamend aan de wet der trillingen (zie het verband tusschen de fransche, italiaansche talen, zacht-vloeiend, en het harde Duitsch, de lenige, streelende zuidelijke melodie en de koele

tragere noordsche; de broze, ijl-klinkende harmoniek der Latijnen, waar de lucht fijn is, iedere toon licht vibreert, en de grovere accoorden der Germanen in hun zware, wazige atmosfeer). De melodie ontstaat uit het accent; raakt het accent *woorden*, dan is het '*tonique*', raakt het den *zin*, dan is het *expressif;* dit laatste gaat altijd boven het eerste. Hoe juist en van hoeveel gewicht voor den uitvoerenden kunstenaar! en merk wel het principieele onderscheid met de duitsche phraseering, welke gebaseerd is op het klein-ontleede rhythme en getal (de maat); deze daarentegen op den breedzwellenden melodischen stroom.

***

Wat is in muziek het 'idée'! Niet het motief, dat d'Indy 'cellule' noemt, niet het thema, de 'période génératrice' welker functie is de phrase voort te brengen of *de phrases, die het idee uitdrukken.* Met woorden klaar te bepalen schijnt moeilijk, doch de jonge componist neme deze duidelijke omschrijving ter harte: 'Waarom toch hoort men zoo dikwijls muziek-werken, overigens alle achting waard, welke alleen bestaan uit "périodes génératrices", in plaats van volledige ideëen te exposeeren? Enkel inspanning en geduldig zoeken kan deze korte periode, al voldoende voor de ijdelheid van haar vinder of voor zijne luiheid, ter overwinning leiden van het geheele idee'. (zie Beethoven's schetsboeken!).

Maar wat is het princiep der constructie? D'Indy citeert Ruskin': 'Componeeren, dat is het ordenen van ongelijke elementen.... Heb één groot motief met verscheiden kleinere....' en tegelijkertijd verdedigt hij den klassieken vorm, à tort et à travers, en ik geloof alleen terwille van de tradition venge-

resse, terwijl toch goed beschouwd het fundament van dien vorm was het ordenen van *gelijke* elementen, want, al contrasteeren de twee stereotype thema's, hun dynamisch evenwicht ligt reeds in hen zelf. (Beethoven's laatste composities uitgezonderd, waarnaar zich trouwens geen enkel neo-classicus naar richt, noch richten kan). Hij zegt van Mendelssohn's sonates dat zij voortreffelijk leerlingen-werk in waarde niet te boven gaan; en men weet hoe vormelijk-volmaakt deze componeerde, met Brahms van wien hij zegt: ‘les lourdes maladresses tonales dans les oeuvres de Brahms’, Van Max Reger: ‘Afwezigheid van allen artistieken smaak, miskenning van alle verhouding en tonaal evenwicht’, - ‘la lourdeur germanique n'a d'égale que la pauvreté des matériaux musicaux “amplifiés”’. Juist! Doch men weet hoe ook zij hun vorm liefkoozen. Het is jammer dat de philosophie hier de logica stremde. Want hunne onbeduidendheid-voor-de-toekomst komt voort uit hunne kortzichtige afhankelijkheid van den vorm. D'Indy vereert César Franck als allen-overtreffend meester en Berlioz-zelf moet zwichten: ‘Franck, véritable créateur de l'école symphonique en France’ - ‘Wagner en Franck, die na Beethoven de grootste scheppers waren in het domein der muziek.’ Nu, César Franck staat verder van den Beethovenschen vorm (wee dit woord, dat in muziek een arithmetische beteekenis kreeg!) dan Richard Strauss. In Franck's verrukkelijk, in ieder opzicht vereerenswaardig strijkkwartet vindt men ‘het ordenen van *ongelijke* elementen’ en ‘de monarch met zijn gevolg’ (Ruskin); daarmee vergeleken blijkt Beethoven's opus 106 (Hammerklavier-sonate) eene simpele conceptie en Reger's vorm primitief-elementair.

D'Indy beschouwt de Fuge niet als een voorbijgaand cultuur-verschijnsel, doch als blijvenden

vorm, die door Bach zijn hoogtepunt bereikte, toen in onbruik raakte. Beethoven's sonate-fuges missen de plastieke architectuur der Bachsche, doch hij gaf haar een nieuw element: het dramatische. D'Indy redeneert echter: ‘Mais la fugue avait la vie dure; elle était trop profondément reliée aux origines de l'Art et ne pouvait disparaître complètement. Cependant la plupart des maîtres de la fin du XVIIIe et du commencement du XIXe siècle ne l'employèrent plus qu'à titre d'archaïsme...’ Hoe? de Fuge een archaïsme in 't begin der XIXe eeuw? Niet eer ‘mode’? Had Berlioz ze geparodieerd in zijn ‘Damnation de Faust’ als ze hem niet overal in de ooren geklonken had, die ‘bestialité dans toute sa candeur’? Hier geldt eer voor de meesters wat hij den leerlingen toerekent: (citaat voor de conservatorium-professoren!) ‘Si l'usage de l'école n'avait pas réduit de nos jours le rôle de la Fugue à ce ridicule emploi de *problèmes de concours*, proposés et résolus chaque année pour la plus grande gloire de notre “mandarinat occidental” on verrait éclore....’ (als men in Frankrijk pas zoo ver is, behoeft men niet te vragen hoe het er elders mee staat). Maar had hij niet liever moeten besluiten: de Fuge, *als zoodanig*, behoort tot het verleden, gelijk het Motet, het Madrigaal, de gregoriaansche monodie en de Meyerbeersche opera tot het verleden behooren. Maar zie eens wat César Franck wist te maken van dit kwaadaardig verschijnsel uit den pruikentijd. Franck, die na Bach eene (*nogal*) artistieke fuge geschreven heeft en geen *anachronistische* copie, pedant gerhythmeerd als Brahms en Reger en soms Saint-Saëns.

Toch denkt hij ‘wij zijn hier waarlijk in de XVIIe eeuw en de *maat*’ (het woord zegt genoeg!) ‘de noodlottige maat, wier onheilvolle nawerking wij nog zullen te betreuren hebben, talmt niet met

hare tyrannie.... van dan af aan verarmt alles, wordt alles onderdrukt door de almacht der maat.' 'Alors commence le règne de la *Basse continue* (mère de nos regrettables Traités d'Harmonie) sorte d'accompagnement grossier et rudimentaire.' Maar waarom deze veroordeeling niet consequent en genadeloos doorgevoerd in onze dagen van allerlei historische publicaties uit die eeuw van middelmatigheid! Hoe ver staat dat sequenzen-spelletje, zielloos en kil, van den muzikalen, levenden geest? Berlioz, ja, verachtte het uit den *grond* van zijn hart, en niet omdat 'la fugue ne l'aimait pas' gelijk Chérubini spottend beweerde.

D'Indy is een kunstenaar en een groot paedagoog; hij heeft ook iets van een fanaticus, dit neme men echter voor lief. Luister wat hij stelt tegenover 'la tendance moderne à qualifier 'd'art d'agrément' l'antique mousikê '*éducation de l'âme*':

'Maar dat de leerling, geroepen den titel van kunstenaar te verdienen, nooit uit het oog verlieze, dat hem behalve zijne natuurlijke gaven, drie deugden noodzakelijk zijn om het opperste der uitdrukkings-macht, welke hem werd gegeven, te benaderen, drie deugden, genoemd in een der antiphonen van Witten Donderdag, een tekst, welks muziek even bewonderenswaardig klinkt, als verheven is de beteekenis der woorden:

> *'Maneant in vobis fides, spes, caritas,*
> *Tria haec: major autem horum est caritas.'*

(dat in u verblijven deze drie deugden: geloof, hoop, liefde; maar de grootste der drie is de liefde).

'Ja, de kunstenaar moet voor alles het Geloof bezitten, het geloof in God, het geloof in de Kunst; want het Geloof spoort hem aan om te k e n n e n , en deze kennis zal hem aanzetten om hooger en

hooger te stijgen langs de ladder van het Zijn, naar zijne bestemming: God.

Ja, de kunstenaar moet de Hoop beoefenen, want hij verwacht niets van den tegenwoordigen tijd; hij weet dat zijne zending bestaat in d i e n e n en door zijne werken mede te bouwen aan de ontwikkeling en het leven der geslachten, welke na hem zullen komen.

Ja, de kunstenaar moet geraakt zijn door de hooge L i e f d e , "de grootste der drie"; beminnen is zijn doel, want het eenige beginsel van alle schepping is de groote, de goddelijke, de minnelijke liefde.'

Schreef dit een of andere monnik in zijne cel op den berg Athos? vraagt Romain Rolland ('Musiciens d'aujourd'hui') terecht. Maar even wonderlijk-gestemd in het enthousiaste De Lamennais-accent is zijne gedetailleerde omschrijving van de cyclische sonate als dertiend'eeuwsche kathedraal. (II, 377, 378).

Doch waarom geen enkel verband nagespeurd tusschen de kunst en den tijd van haar ontstaan, na de Herrijzenis van den Hoogmoed? (d.i. de Renaissance; zie I, 215 e.v.) Er is inderdaad nog genoeg te verklaren. Onder welke invloeden b.v. geeft het leven aan elke periode der muziek-geschiedenis een eigen vorm en wezen van rhythme? Welke geheimzinnige omstandigheid deed de Franschen de hegemonie der opera verliezen? welke macht bracht ze naar Duitschland? en wat dreef de groote fransche meesters van den laatsten tijd hoofdzakelijk naar de instrumentale muziek? Het moet ook interessant zijn psychologisch na te speuren, waarom er uit Parijs geen enkele wereldveroverende operette meer kwam (veeg teeken van decadentie, - 1870!). Het antwoord vinden wij misschien in de volgende deelen, welke de symphonie en het drama zullen behandelen. Ik ben zeer benieuwd

naar d'Indy's waardeschatting van de kunstwerken dezer laatste genres. Wee Berlioz en Mahler! Want voor César Franck en zijne school is ziels-uitbeelding het éénige doel en de éénige reden van bestaan voor de muziek. Maar Berlioz en Mahler, *de grooteren*, verbeeldden ziel-en-leven. Wee verder den Italianen en den Joden! Zij zullen er nog slechter afkomen dan bij Richard Wagner, omdat d'Indy noch Epicureër noch positivist is. Hier leide hem ‘cette subordination toute chrétienne de l'artiste à l'Oeuvre’ (I, 215) tot het juiste breed-geziene oordeel.

***

D'Indy is (in Frankrijk) bekend om zijne studies over Beethoven's voorloopers. En voor hen, die beweren dat Beethoven's kunst moedermaagdelijk geboren werd, omdat zij gaarne den revolutionnair in hem willen zien, zouden de bladzijden 219 tot 231 uit Deel II van het gewichtigste belang kunnen zijn. Zij betreffen de sonates van *Friedrich Wilhelm Rust*, die niet enkel het Beethovensch sentiment, zijn hartstocht en levensvolheid deed *voorvoelen*, meer dan Haydn en Mozart samen, doch deze heel moderne eigenschappen reeds tot zulk eene hooge uiting bracht en soms zóó muzikaal overeenstemmend, dat wanneer Beethoven Rust's werken gekend had, men zou mogen spreken van navolging. Doch de overeenkomst, die alle Duitschers schijnt te zijn ontgaan, is zuiver spiritistisch en een phenomeen van bloeistorting toen het nog winterde. Rust leefde van 1739 tot 28 Maart 1796! dus toen hij stierf was Beethoven 26 jaar.

Rust werd geboren in Woerlitz, bij Dessau, en toonde vroeg eene ernstige begaafdheid voor muziek. Hij studeerde echter rechten. Maar in Halle trof hij Friedemann Bach en later in Potsdam Philipp

Emmanuel Bach, die zijne leermeesters waren. Een vorst werd zijn beschermer en nam hem mede naar Italië, waar Tartini hem het vioolspel onderwees: daar verkreeg hij ook zijne virtuositeit als luitspeler, welke zijne tijdgenooten roemden als een wonder; terug uit Italië, maakte zijn beschermer hem dirigent zijner kapel en hij vestigde zich dus te Dessau, waar hij de rest van zijn leven kalm doorbracht. Slechts één ongeluk zou hem treffen. Zijn oudste zoon, student te Halle, verdronk in 1794. Rust was juist eene sonate begonnen, welke hij Goethe, die hem kende en ‘le grand maître Rust’ noemde, wilde opdragen uit dankbaarheid. Het eerste deel was voltooid toen de dood van zijn zoon hem kwam treffen. De dichter Matthisson zond hem eene elegie ‘Todtenkranz für ein Kind.’ Rust componeerde er een lied op voor zang en piano, gaf er later eene nieuwe versie van, en schreef het voor koor, solo en orchest ten laatste; hij liet het eerste idee der aan Goethe op te dragen sonate varen en wilde er liever den stempel zijner smart op drukken. 't Werd zijn beste stuk. Hij nam uit de eerste bewerking van Matthisson's ode ‘cette admirable lamentation - zegt d'Indy - pour piano que seuls quelques adagios Beethovéniens peuvent surpasser en force expressive.’ D'Indy citeert uit deze sonate in ré, en, de somberte der stemming is tragisch, de thema's zijn rijk en zeer intensief; de geest onbetwistbaar Beethovensch; men verwondert zich dat Rust niet heeft kunnen bereiken de geniale hoogte van Beethoven; men verwondert zich ook, dat hij voor de nakomelingschap zoo goed als onbekend bleef; wie hoorde ooit spreken van Rust?

Vele zijner werken zijn nog onuitgegeven en die in druk verschenen, werden op het einde der vorige eeuw eerst aan 't licht gebracht door zijn kleinzoon Dr. W. Rust. Hier viel dus eene interessante

studie te maken. Zie eens het bekoorlijke tweede thema zijner sonate in fis (1784!). Vergelijk het bewonderenswaardige Larghetto van dit werk met Beethoven's *Andante favori* (1806!). In de tweede van Rust's 9 viool sonates, dateerend van 1791, merkt men eene onloochenbare analogie in stemming zoowel als in vinding met het Andante Cantabile uit Beethoven's Trio opus 97, dat dagteekent van 1816.

***

Zoo ver kon de waardeering zelfs bij een scherpzinnig kunstenaar als d'Indy gaan, toen de muziekstudie een poosje in het teeken van Friedrich Wilhelm Rust stond. Sinds honderd jaren is het delven naar componisten en composities, die zich uit eigen kracht niet aan de vergetelheid konden onttrekken, nu eenmaal eene manie geworden, eene infernale bezigheid, welke herinnert aan den koker, dien Flammarion door de aarde wilde graven, wat de eerste eeuw niets dan gruis, keien en modder zou opleveren; eene belachelijke bezigheid, in een tijd, welke hare grootste meesters Debussy en Ravel (ook Franck) onuitgevoerd laat liggen. En zie tot welke waaghalzende avonturen deze manie voert, die ook d'Indy overrompelde! Hij proclameerde Rust tot den verbazingwekkenden geestverwant en voorlooper van Beethoven en nu ontdekt een Duitscher, dat de reeks der beroemde noodlottigheden met een ‘Fall Rust’ vermeerderd moet worden.

Want de kleinzoon, die de invallen publiceerde van den voorvader, heeft al het geestelooze passagewerk, de onexpressieve, ongenuanceerde versiering, de leege arpeggiën, de kinderlijke harmonie, den onbeduidenden basso continuo, heel den grotesken rompelpot der achttiende eeuw, deze kleinzoon heeft dit alles gemetamorphoseerd door zijne kennis

van Beethoven en Wagner, tot de aangrijpende intonaties, welke d'Indy in verbazing brachten.

Men zegt dat het allemaal te goeder trouw geschiedde, doch pas toen de kleinzoon stierf, konden zijne uitgaven geconfronteerd worden met de handschriften. En hij werd gevonnisd. Rust was gedisqualificeerd en zoo zijn naam slechts beroemder ware, zou het geval na 1914 geciteerd zijn als staaltje van ‘Duitsche Wetenschap’. Men schijnt er nog niet aan gedacht te hebben, hoewel een uitstekend historicus als Vincent d'Indy zelfs zich liet beetnemen, zoo schrander en sluw heeft de nazaat zijne falsificaties weten te plegen.

Voor Goethe's muzikale reputatie, welke door de zelden geciteerde ‘paedagogische provincie’ uit ‘Wilhelm Meisters Wanderjahre’ voor immer vast mocht staan, behoeft men niet bang te zijn. Voor d'Indy's overigens zeer voortreffelijk boek is het echter een smet, welke slechts bij een tweeden druk kan uitgewischt worden. Doch wie weet: misschien blijft het voor d'Indy wel een levensnachtmerrie.

Vierde hoofdstuk
Figuren

Hector Berlioz. Eene Opera van Berlioz. Saint-Saëns. César Franck. D'Indy als componist. Berlijnsche zoekers. Albert Roussel. Maurice Ravel.

Hector Berlioz

A d o l p h e B o s c h o t
La jeunesse d'un Romantique...
Un Romantique sous Louis-Philippe
Le Crépuscule d'un Romantique
Librairie Plon. Paris. 1912

I

Het gaat hier over een nieuw soort levensbeschrijving, gelijk de auteur van dit zeer belangrijk werk duidelijk zegt in zijne voorrede en elders. Roman, geschiedenis, critiek, zwenken allen naar de biographie; Sainte-Beuve zou biograaf geweest zijn als hij gekund had, Renan was het in zijne ‘Origines du christianisme’ en de twee romans van Stendhal, ‘Le Rouge et le Noir’, ‘La Chartreuse de Parme’ zijn twee magnifieke kalenders zonder data. Welnu, wie is in het tegenwoordige Frankrijk meer in de mode dan Stendhal? De stijl en de manier van Boschot zijn hiermede tegelijkertijd aangeduid: ‘L'au jour le jour de la vie vraie’ om de sensatie te geven van wat levend was.... ‘Faire jouer les documents l'un par l'autre’, de documenten, die zelf levend zijn geworden, zenuwen krijgen en eene physionomie

onder de positivistische waardebepalingen van den opdelver, ‘comme un peintre fait jouer les touches dont il est sûr.’ Tevens zal hij overal het harmonisch en aesthetisch geheel nastreven, precies zijn en aantrekkelijk, de kalender blijft zijne onvermijdelijke voorteekening, maar hij, geestig, fantastisch, veelzijdig en voortdurend boeiend, accuraat en fijn gestyleerd, want, zegt Renan, (puis-je l'appeler mon maître? vraagt Boschot) het is geen overdrijving te meenen, dat een slordig gebouwde zin immer samen valt met eene onnauwkeurige gedachte. De Fransche taal heeft in dit opzicht zulk een graad van volmaaktheid bereikt, dat men haar beschouwen kan als een soort diapason, waarvan de minste wanklank een fout aanteekent van oordeel of smaak. Boschot's positivisme is dus een weinig impressionistisch geworden, terwijl zijne méthode historique een triomf beleeft. Lees zijne analyses der groote symphonieën, der opera's of der romances van Berlioz; het zijn meesterstukken van een prins der critiek, welken de hedendaagsche dagbladen, hier noch elders, meer bezitten. Het zijn évocaties van ontroeringen, zachte ontboezemingen van liefde, een tweede reflex van Berlioz' muzikale ziel, zonder meer technische détails dan hard noodig is. Deze poëtische intermezzi, waarvan Wagner zou zeggen in zijn ‘charabia de génie’, dat hij Berlioz stuurde naar aanleiding van een feuilleton: ‘C'est une joie toute spéciale pour moi d'entendre ces accents purs et nobles de l'expression d'une âme, d'une intelligence si parfaitement comprenant et s'appropriant les secrets les plus intimes de la création d'un autre héros de l'art. Il y a des moments où je suis presque plus transporté en apprenant cet acte d'appréciation que par l'oeuvre appréciée elle-même’.... deze pittoreske cinematografieën vindt men als

documenten tusschen twee duizend andere, duizend brieven, zes honderd vijftig critieken, mémoires etc., zoodat de auteur becijferen kan, met eenige ironie tegenover zijn zoo litterair, spiritueel en fonkelend werk: Van 1822 tot 1864, twee en veertig jaar, tel ik twee duizend en eenige weken, dus heb ik gemiddeld één document per week! Hij geeft dan ook toe, dat het geval Berlioz, de onuitputtelijke brievenschrijver, een zeldzaamheid is, wat aan zijne methode zelf niets afdoet, hoogstens de bruikbaarheid kan doen betwijfelen. Ik wil daar echter geen woord over verspillen ten opzichte van zulk een standaardwerk als deze biografie, waar de kalender getransfigureerd wordt tot een psychisch wezen en waar Boschot met zijne artistieke intuïtie de documenten schijnt te herscheppen tot incantaties!

Verwonder u niet, dat Adolphe Boschot, de schrijver van '*Poèmes dialogués*', '*Pierre Rovert*', roman, '*La Crise poétique*' en '*La Poésie, la Métrique et le Style*', een letterkundige dus, den musicus koos tot held van zijn romantisch milieu. Hij is litterator, maar met Theod. de Wyzéwa, zijn 'dierbaren en verrukkelijken vriend' communieerde hij vurig in Mozart en daar zal het goddelijk gezang in hem ontwaakt zijn door den genius zelf der muziek. Misschien zou hij toch Musset genomen hebben of Vigny, maar deze kenden slechts een crisis van passie, Delacroix of Hugo leken hem te methodistische voortbrengers, even stipt als bureaucraten. Alleen Berlioz droeg 'un cratère dans le coeur', hij alleen was vulcanisch en zelfs een weinig expres, van zijn jongelingsjaren tot aan zijn dood, een lange doodsstrijd, een stille en woeste, een die inderdaad geleek op het langzame stollen van een kratervuur. Welk een ziel voor den psycholoog, die analyseert met het volle vertrouwen op een uitspraak van Flau-

bert: ‘Wanneer men gedurende eenigen tijd de menschelijke ziel met dezelfde onpartijdigheid zal behandeld hebben als de wetenschappen, de materie, dan zal men een onmetelijken stap gedaan hebben.’ Doch Boschot, gelukkig, trekt nergens conclusies en zou ik dus dit maxiem, het zijne geworden, betwisten? Weg er mee! ‘Evadons au plus vite des abstractions philosophiques et chimériques; retournons à ce qui est certain, vivant, aux faits!’

Deze gepuncteerde opzet schaadt niet aan den meest romantieken der kunstenaars, gelijk Boschot zegt, een der meest levende getuigenissen der Fransche romantiek (Berlioz die zich 's nachts serenades laat brengen door koper-orchesten, te Rome drinkt uit een echten schedel, langs de straten van Parijs een escadron musici dirigeert met een sabel, etc.!) en een der rijkste répertoires van doorleefde ondervindingen voor menschelijke psychologie. Welke waarde overigens kent Boschot toe aan de muziek in het leven der eeuwen? Een komen en gaan, als de wolken over den afgrond der tijden.

‘De kunst der klanken is gisteren geboren’, schreef Berlioz, naar aanleiding der Pastorale. Drukkende waarheid! ‘Gisteren geboren’, morgen dood, om onophoudelijk te herleven, altijd verschillend. Bijna bij elke generatie verschijnt er een geniaal musicus, wordt er eene nieuwe muziek geboren, die de voorgaande doet sterven, of liever, verbant naar eene andere wereld; zij, de zeldzamen, die men onsterfelijk noemt, gaan voort met nauwlijks te leven en langzaam te sterven, als Schimmen, die allengs wegschemeren in de elyseesche stilte. Men kan hen beminnen en hun zijn ziel wijden, men kan ze ondervragen en hun spokige stemmen hooren, - men kan ze niet doen ademhalen in het licht der levenden

Deze angst van Berlioz, ‘hoe kunnen wij, later

gekomenen, en die de Wagneriaansche crisis en andere exotische of retrospectieve geestdriften hebben meegemaakt, er de onvermijdelijke werkelijkheid van erkennen! De muziek, goddelijke kunst - tè menschelijke kunst - is niets dan de ijdelste der begoochelingen; men kan haar niet beminnen zonder haar te vloeken. De toovenaarster sleept ons door hare krachten mede naar onwezenlijke regionen, waar wij ons beter meenen te herkennen. Onze diepste ontroeringen, onze hoogste aspiraties en zelfs onze ongeformuleerde droomen, zij wekt ze ons op: het *zuiver menschelijke*, roept Wagner uit. In waarheid, luchtbeelden, auto-suggestie. Niets is het, zelfs geen woorden.... Een siddering der lucht, zij gaat voorbij en niets blijft. Maar met zich neemt zij den toover van oude weerspiegelingen en onze ziel wordt een beetje weeker, een beetje leeger.

'Onverzadigbare menschelijke ijdelheid, niets dat zich bedriegt met niets, domheid van den idioot die zich God waant omdat hij dronken is! Dronkenschap van een minuut, ja, niets anders is de muziek. En om zich te bedwelmen heeft men elken dag eene andere noodig, wijl de vorige verloomt. Wij weten het al te goed, wij, bedorven door de ethers der jongste muzieken....'

Eene bittere waarheid als men ze toe moet geven! Maar breed en langzaam welft zij over zijn drama.

II

Een der hoofdfiguranten is Lesueur, over wien de muziekgeschiedenissen slecht op de hoogte zijn, doch over wien Boschot zijne bladzijden kan bevolken met inedita. Een zonderlinge geest, die alles ontdekt en niets in praktijk brengt, veel gecomponeerd heeft en wiens theoretische manuscripten den

omvang hebben van tachtig volumes Madame Bovary! Oude theologant, levenslang dilettanteerend in mystiek, een wonder in zijn rationalistischen tijd; zijne muziek, overladen met speculatieve archaismen, waarmee hij graag pronkte. Zijn laatste werk, dat culmineerde in dit genre, was ‘La Mort d'Adam’ - speelde 't niet vóór den Zondvloed! - het laatste dat zijn tijdgenooten verbaasde en boeide. Eerst kapelmeester der Notre Dame, waar hij onder den dienst religieuse tragedieën liet zingen, die 's morgens begonnen, bij de vespers hervat werden en soms eenige dagen duurden, nieuwigheid welke uitliep op een schandaal, (hoewel Marie Antoinette kwam luisteren) en hem voor de eerste maal ruïneerde. Later dirigent van de muzikale feesten der revolutie, waar een geheel volk hymnen zingt aan l'Etre Suprême; vervolgens leider in de Chapelle des Tuileries van Napoleon, Lodewijk XVIII en Karel X, de teksten zijner muziek wijzigend naar de wisselende philosophische of politieke stroomingen. Hij schrijft op een passage van Gluck bijna hetzelfde commentaar als Berlioz dertig jaar later, détermineert de programma-muziek der 19e eeuw, scheldt even fel tegen de contrapuntiek als zijn leerling, ontdekt het ‘idée fixe’ gelijk Berlioz het zal gebruiken in de Symphonie Fantastique, noteert nog te midden van onafzienbare en vruchtelooze studies over de Grieksche muziek, waarvan hij nimmer een noot zag, enkele ideëen, welke op de verdere ontwikkeling onzer kunst hun occultistischen invloed zullen uitoefenen vanaf de tombe der manuscripten. Zijn theologismen stonden vlak naast Wagners metaphysisch commentaar op Beethoven, toont Boschot aan, (maar, Lesueur had een theologische opleiding tot verontschuldiging, wordt sarcastisch opgemerkt) zijn perspectieven trouwens reiken verder dan Berlioz, die door Lesueurs theo-

rieën nieuwe rhythmen vond, de oude tonaliteiten en populaire melodieën leerde gebruiken als nieuw effect, zijn tallooze vermoedens gaan verder dan Wagner. Vincent d'Indy préludeert in de voorrede van zijn 'Cours de composition musicale' op dezelfde wijze en denzelfden toon als de devote mystagoog Lesueur in zijn 'Conseils aux jeunes compositeurs' en waar Gustave Doret door inlassching van den Stabat Mater (Les Sept Paroles du Christ) de visie tracht op te roepen van den Calvarieberg, doet hij niets anders dan wat Lesueur honderd jaar vroeger deed. Maar Lesueur bleef het romantieke type van een maniak ondanks zijn geniale eigenschappen. Zoo kon hij in een Kerstmis-Oratorium een 'gezang der eerste Christenen' aanwenden, dat door een historicus herkend werd als Elzasser wals (!) en niettemin met de klaarste termen de expressieve tendenzen der muziek en haar pantomimisch karakter ontvouwen voor den beminden leerling, die zal worden 'une sorte de Lesueur mieux réussi.'

Is het nog de invloed van Lesueur, dat Boschot de personnages van zijn roman leidmotievische epitheta geeft: 'pourquoi certains héros ne seraientils pas venus sur la scène précédés par un même jeu de sonorités?' (doceert Berlioz' leermeester).... of imiteert hij den ouden Homerus, of Wagner? Boschot bereikt er het vlugge en juiste optreden mee zijner acteerende menschen of een lachend epigram. Soms is het vermoeiend, dikwijls maakt het effect (dit hangt af van de mindere of meerdere belangrijkheid der episode) immer te lezen van la dramatique Madame Berlioz (de moeder van den componist), la si littéraire Nanci, la tendre Adèle (zijn zusters), le sémillant J.J. (Jules Janin, de schitterende feuilletonist der Débats), le bon Théo (Gautier), over de dochters die Lesueur uit te huwelijken heeft; of als er sprake is van den vergeten opera-

componist Kreutzer: O Génie! je succombe, je meurs.... de aanhef van een kinderachtigen brief, dien de jonge Berlioz den maëstro zond; het onophoudelijke Feux et tonnerres! de populaire uitroep van den romanticus, en andere, ontelbare. Het bewijst misschien dat Boschot de ‘Wagneriaansche crisis’ nog niet geheel heeft doorgemaakt.

Men leest van alles in deze boeken, welke ieder ongeveer 700 bladzijden hebben en goed gedrukt zijn, behalve nieuwe feiten zeer vele curiositeiten om het milieu te teekenen. Hoeveel de kroning kostte van Karel X, die elken morgen naar de mis ging en de kapel verliet, voorafgegaan door tamboer en piccolo, die een vijfkwarts marsch speelden, reminiscentie aan de middeleeuwen; dat een violist der opera de ‘mystieke’ Urhan, die later in plaats van Paganini den alt-solo zou creëeren van Berlioz' Harold, iederen avond de dansende tutus den rug toekeert, de te kort gerokte Balletteuses, tegen wie de surintendant des beaux arts Sosthène de la Rochefoucauld eene actie begon en hierom legendair geworden is; men leest erover La Bataille d'Hernani en Boschot kan zelfs een nieuw document citeeren van Hugo; hoe Berlioz schrijft aan zijne vrienden, dat Harriet Smithson, die aan de jonge Parijsche romantici Shakespeare reveleerde en (zij passeerde in 1829 te Amsterdam en speelde o.a. in eenige voorstellingen van Romeo) nog maagd was, (‘tout ce qu'il y a de plus vierge’) toen hij haar huwde! Over den beaten triomf van Rossini, wien vijf nobele dames eene reusachtige suikeren lier komen aanbieden in zijn hotel; over den hof-musicus van Napoleon III, die Berlioz liet handenwringen en voor geene andere muziek toegankelijk was dan die van Offenbach en zijn nar Vivier, hoornvirtuoos, mimiker, violist, clown; over het echtscheidingsproces van Camille Moke, Berlioz' Ariel, ter wille

van wie hij zich heeft willen zelfmoorden, die zich nu laat mishandelen door een anderen onstuimigen romanticus en na zulken liefdesnacht door haar echtgenoot, den pianofabrikant Pleyel, wordt buitengesloten. Deze biografie is rijk en interessant als een roman van Balzac!

III

Maar langzaam welft hij zijn drama. In 't begin lijkt Berlioz veel op Julien Sorel, hij kan op het schavot sterven als de held van ‘Le Rouge et le Noir’ maar ook langzaam verkleumen in zijn bed. De jonge Berlioz loopt de kranten na, (dit zal hij doen tot zijn dood) vleit de regeering, intrigeert en verovert koelbloedig zijn plaats die hij levenslang moet verdedigen. In zijn jongelingsjaren is hij de acolyt der Chateaubrianeske melancholie en het Chateaubrianeske pietisme, dat hem later sataniek zal maken: een probleem voor Boschot om het bewonderenswaardig op te lossen. ‘Deze jonge zielen die ontwaakten (en ontzenuwden) in de weelderige vervoeringen, in de streelende feëerie van een mystiek épopée, wat gaan zij worden op den dag dat hunne verfijnde zinnelijkheid genoeg krijgt van deze waanvolle feesten? Welke verveling, welke leegte, welke walging, wanneer dit kunstmiddel zal afglijden langs hunne eigene begeerlijkheid! Want was dat het christelijk geloof of was het slechts eene phantasmagorie, een enkel menschelijk en profaan schijnbeeld, aan welks omhelzing zij zich wenden onder de lokkingen van Chateaubriand den toovenaar? Wat zou Bossuet daarvan gezegd hebben? Zou deze berechter der quietistische verteederingen zulke verwelkende droomerijen niet verworpen hebben, waar slechts schijn van geloof was

en niet het geloof, - deze heiligschennende droomerijen, die minder de waarachtige en onzichtbare tegenwoordigheid van den Verlosser lieten voelen dan een aardig licht-effect op het Heilig Sacrament? Een Bossuet, de dingen ten volle ziende, zou begrepen hebben dat Chateaubriand de zielen bedierf met het onwezenlijke, dat hij hun niet het behagen gaf in God maar den afkeer van 't leven en 't verlangen naar het Niet: de laatste zin, Waarmee Berlioz op zestigjarigen leeftijd de Mémoires zal eindigen, hij mag haar ontleenen aan Shakespeare, maar de Engelsche verzen zullen slechts het gevoel uitdrukken dat Chateaubriand overdroeg op den jongen Berlioz, den toekomstigen romanticus - het gevoel dat de magiër der hopeloosheid griffelde, entte op zijn jonge ziel: ‘Mensch, gij zijt niets dan een ijle droom, een smartelijke droom, gij bestaat enkel door het ongeluk, gij zijt slechts iets door de droefheid uwer ziel, door de eeuwige melancholie uwer gedachte.’ Zoo krijgt Berlioz zijne eerste muzikale impressies bij zijne eerste communie; later leest hij Byron knarsetandend in een biechtstoel van den Sint Pieter te Rome, doch dat is maar een dilettantisme (naast andere) vergeleken met den kreet van wanhoop als hij alles verloren meent: God is dom in zijne gruwelijke onverschilligheid. Doch vanaf zijn zeventiende jaar zal hij nog slechts retrospectief leven, alsof hij een prehistorisch bestaan vervulde. Hij zal slechts bemijmeren wat voorbij is, betreuren wat was, tot even voor zijn dood wanneer hij voor 't laatst Hamlet gaat zien, die hem zijne Ophelia openbaarde (Harriet Smithson) om smartelijk en fanatiek zijne passies, zijne illusies te herleven, dezelfde passies die hij herleeft in zijne liefdes-symphonieën; het voorbije wordt zijn idée fixe, iedere gedachte aan de toekomst eene nachtmerrie, want de toekomst is voor

hem de dood, de dood de ondoorgrondelijke oplossing in het universeele Niets.

In 't begin gaat alles goed. Hij fanatiseert eene school van latere bewonderaars, die echter, helaas, altijd dezelfde zullen blijven, hoewel de geheele Parijsche pers op zijne hand is. Hij componeert de Fantastique, verovert den Prijs van Rome (met veel moeite, want alles is conservatief aan een conservatorium) verveelt en vermaakt zich in Italië, schrijft Harold, het Requiem, wordt criticus aan den Journal des Débats en de gunsteling van het gouvernement van Louis Philippe. Welk een felle natuur als hij muziek hoort! ‘Mijne levenskrachten schijnen aanvankelijk verdubbeld, ik onderga een verrukkelijk genoegen, waaraan het verstand geen deel heeft; de gewoonte der analyse komt daarna de bewondering vanzelf wekken; de emotie brengt spoedig eene eigenaardige gejaagdheid teweeg in mijn bloedsomloop, mijn aderen kloppen hevig, de tranen, die gewoonlijk 't einde van het paroxisme aankondigen duiden dikwijls maar een beginstadium aan, dat nog verre overtroffen moet worden. In dat geval krijg ik spierkrampen, een beving in al mijn leden, een gedeeltelijke verlamming der gezichts- en gehoorzenuwen, ik zie niets meer, ik hoor nauwlijks....’ Lesueur schreef ongeveer hetzelfde en Stendhal in zijn ‘Vie de Rossini’: ‘Te Brescia maakte ik kennis met een Italiaan, die misschien de gevoeligste van allen was voor muziek. Hij was zeer zacht en zeer wellevend; maar wanneer hij zich op een concert bevond en de muziek hem beviel dan deed hij zijn schoenen uit zonder het te bemerken. Kwam men bij een sublieme passage dan liet hij nooit na zijn schoenen achteruit te gooien en op de hoofden der toeschouwers.’

Een felle natuur, Berlioz. Hij huwt Ophelia, is eenigen tijd gelukkig te Montmartre en krijgt een

zoon die op zijn vader lijkt. Maar Benvenuto valt, zijne concerten geeft hij met 10, 8 of 3 francs winst. Harriet verveelt zich langzamerhand, wordt jaloersch, zwaarlijvig, de oude tragedienne gaat zich bedrinken en de virtuoze der Shakespeareaansche doodstrijden speelt haar echtgenoot gloeiende scenes, als hij 's nachts terugkomt van een of andere opera, opéra-comique, waarover hij den volgenden morgen de martelende kronieken moet schrijven. Een lang hoofdstuk wijdt de biograaf aan een ‘génie sans public’, het zijn immer successen ‘sans lendemain’, terwijl de excrementieele kunst der Offenbachs, Meijerbeers etc. etc., waarin de violisten op ‘Charivariussen’ musiceeren, zegeviert in Parijs en gansch Europa. Hij wordt verliefd op een tweede vrouw, die overal zingen wil en weinig stem heeft; zijne Ophelia krijgt beroerten, wordt lam en hij moet twee huishoudens bekostigen, want Marie Recio, eene half-Spaansche, brengt een schoonmoeder mee. Hij ontvlucht heimelijk naar Duitschland, met Marie die hem sart, hij ontloopt haar, maar zij haalt hem in, zet den romantieken leeuw gevangen en wordt meester over zijne geheele correspondentie, dicteert hem post-scriptums! Hoe raadselachtig is deze liefdeshistorie à la Carmen en hoe weinig verklaart haar Boschot! al te weinig! Want wat boeide Berlioz zoo onverbiddelijk in deze middelmatige zangeres, die un dieu en pauvre diable veranderde, gelijk Wagner schrijft aan Liszt en zijn vriend vraagt of le bon Dieu wel goed gedaan heeft met de vrouw een zoo belangrijk aandeel te geven in de scheppingen der kunstenaars.

Allengs begint het doods-idee hem te besluipen. Spontini, wien hij een onbegrensde vereering toedroeg, sterft, en plotseling voelt hij zich alleen op eene wereld waar de muziek een gegiechel werd. Dan begint de eerste campagne om een zetel in de

Academie, welke hij pas na vele vernederende nederlagen zal bemachtigen. Wanhopig gaat hij concerten geven in Engeland, waar Wagner zich eveneens bevindt. Zij begrijpen elkaar niet: ‘Berlioz me fait pitié’ zegt de een, als hij hem ‘Romeo’ ziet dirigeeren, ‘Wagner me fait danser sur la corde lâche,’ zegt de ander, als hij een Mozart-symphonie van hem hoort en Marie Recio is er immer op tijd bij om iedere verstandhouding, iedere vriendschappelijkheid te verhinderen. Parijs is voor hem een stinkend moeras, altijd en overal comische opera's, een wereld vergiftigd met vergiftigers, geen zalen voor hem, geen uitvoerders. En wat een serie dooden! Chopin sterft, Heine sterft, Brizeux, een dichter van wien hij verzen op muziek zette, sterft, ‘Parijs is voor mij een kerkhof, de plaveien grafsteenen. Overal vind ik herinneringen aan vrienden of vijanden, die niet meer zijn. Daar ontmoette ik Balzac voor 't laatst, hier wandelde ik met Paganini, ginds begeleidde ik de hertogin d'Abrantès, eene goede dwaze vrouw, ziedaar 't huis waar mevrouw de Girardin woonde, geestige dame, die mij voor een domoor hield, ginds het trottoir waar ik afscheid nam van Adolphe Nourrit (beroemd zanger die zich doodde in waanzin) den avond voor zijn vertrek naar Napels, dat treurige huis is van de arme Rachel. Allen zijn dood. Hoeveel dooden! Waarom zijn wij nog niet dood! Zoo klemmen de zieken zich aan hun stokpaardje en altijd komt de zwarte monomanie weerom!’

IV

Om zijn zenuwziekte te genezen valt hij in handen van een neger-kwakzalver, le Docteur Noir, die voor Sibylle speelt en op de Champs-Elysées een tempel wil oprichten, voorzegd door Salomon,

beschreven door Ezechiel, gewijd aan den algemeenen vrede. En Berlioz, wiens vriend Sax, de instrumenten-bouwer, gered is door den Thaumaturg, componeert eene hymne, waarmee het nieuwe tabernakel zal ingezegend worden! Zijne zuster sterft ‘la tendre Adèle’, ‘de eenige vrouw die hem geen kwaad heeft gedaan.’ Scribe, die hem geen libretto wilde geven, krijgt een doodelijke beroerte in zijn rijtuig. Liszt schrijft te dien tijde: ‘Tout son être semble s'incliner vers la tombe’ en Berlioz heeft dan nog 8 jaren te leven en te sterven! Hij hoort hoe Beethoven, de ouverture van Fidelio, Beethoven voor wien hij even moedig gevochten heeft als voor zich zelf, gesist wordt. Kwellende voorteekenen. Halévy sterft en wordt in triomf begraven, gelijk Scribe. Marie Recio krijgt een hartaderbreuk wat hem voor de tweede maal weduwnaar maakt. Delacroix wordt naar het kerkhof gedragen onder algemeene onverschilligheid. Alfred de Vigny gaat heen, die zijn naam leende aan het libretto van Benvenuto Cellini. ‘Oublié, drapé dans un mépris dont il ne parle même plus et aspirant au seul silence qui ne mente pas: celui de la tombe.’ Zijne werken worden een voor een gestolen door den zalvigen Gounod, eerst Faust, dan Roméo. Men graaft Harriets lijk op om het te verplaatsen en hij lijdt alle smarten van 't vijfde bedrijf van Hamlet en zijne jeugd als een onmetelijk leed. Gruwzaam verhaal! Meyerbeer sterft, de Berlijnsche millionair, die al zijn opera's van stapel liet loopen op stroomen gouds en alle critici omkocht. Hij wordt keizerlijk uitgeleid, tambours, trompetten, muziekcorpsen, zes paarden voor den lijkwagen, onder 't Gare du Nord een gigantische katafalk, beschemerd door violette lichten; koren, marschen, zes redevoeringen, waarvan één door den Opperrabbijn van Frankrijk! D'Ortigue sterft, zijn trouwe

collega van dertig jaren aan de Débats, zijn vaandrig, en dit overlijden breekt hem bijna geheel; Ingres, Berlioz' vriend, die sonaten van Mendelssohn speelde op de viool, sterft en Gautier schrijft: ‘Le grand art a fermé son cercle’; Ingres, die geestdriftig en toornig kon zeggen: ‘la musique de Rossini est celle d'un malhonnête homme!’ Louis, Berlioz' eenige zoon, sterft over zee aan de gele koorts en de vader roept uit: ‘C'était à moi de mourir!’ Rossini eindelijk ‘le gros homme gai’ gaat heen en zijne begrafenis lijkt een volksfeest.... In zulke macabre wereld, bij zooveel pijn, wordt Berlioz hysterisch als een jong meisje en weent, weent.... lacht, schertst en zingt het vroolijke refreintje:

> Dies irae, dies illa!

Hij zelf is een doode: ‘In een zomernacht (na een diner waar men Gounods verkiezing gevierd had voor den zetel van Clapisson) Berlioz, naar huis gebracht door den dichter Legouvé, houdt hem op straat staande en begint hem zijn liefdesdroomen te vertellen, eindloos, als een jonge man aan een oud kameraad. Ja, dezen herfst zal hij een maand bij haar doorbrengen, zonder haar iets te vragen dan haar dierbaar nabijzijn: haar zien spinnen, haar bril oprapen, haar Shakespeare voorlezen.... De ontboezeming rekte zich onder de streeling van den nacht, zoo zacht om smarten te wikkelen in haar lijkkleed van duisternissen. Maar toen de twee vrienden onder een straatlantaarn doorgingen verscheen plotseling, tragisch masker, het gelaat van Berlioz, gegroefd, gekerfd onder de witte lokken, en onder de scherpe lijn der wenkbrauwen, twee zwarte gaten, waaruit tranen druppelden.’ Toch componeert hij nog groote werken, hij verlieft nog op eene Amelia als Recio dood is en wanneer ook deze Amelia verdwijnt in de schaduwen van 't andere leven, ver-

lieft hij weer. Lange jaren van leedvolle, schroeiende terugblikken op zijn jeugd, op de jonge magnifieke hartstochten zijner symphonieën en vereenzaamd verbergt hij zich in de enthousiasmen van den voorbijen tijd. Hij begint eene briefwisseling met een oude dame, de eerste vrouw, die hem betooverde toen hij dertien jaar was, onderneemt nog eene victorieuze concertreis naar Rusland (waar de fantastische Balzac hem vroeger 50.000 francs voorspelde!) keert half-dood terug, een schim, een mechaniek, verbrijzeld en machteloos tot in zijn handschrift, dat als van een kind wordt. Eene photographie van toen toont hem als een afschuwelijke verschijning. Men zou zeggen, dat zij naar een doode gemaakt is, de trekken zijn ontspannen, de oogen, groot en wijdopen, blikken gejaagd, een blik die beeft, welke naar binnen vlucht als om een schrik te ontloopen, die hem achtervolgt. Hij bezoekt de streken nog waar hij gelukkig was.... Nizza la bella, bezwijmt op den weg, wordt opgeraapt door landbouwers, keert terug naar Parijs, waar hij aankomt, het gewonde hoofd in doeken, den neus gezwollen. Hij heeft voortaan twee dagen noodig om een brief te schrijven, hij herkent zijne vrienden niet meer, langzaam dooft hij uit, de doodstrijd duurt maanden. Saint-Saëns komt hem op een winterdag opzoeken en durft den grijsaard zijne koude hand niet te reiken; maar Berlioz trekt de zijne onder de dekens uit en Saint-Saëns rilt, want de hand van Berlioz is kouder.....

***

Het eerste deel van Boschot is sterk, het tweede chevaleresk, het derde van een zeer sombere tragiek en ik begrijp, hoe hij aan zijn pessimistisch oordeel komt over de muziek en hare erbarmelijke

missie in de wereld; het is een kleine treurmarsch, eene elegie voor zijn droevigen held.

Op Berlioz' manier van werken wordt in deze biografie eindelijk het voldoende licht geworpen en veel terecht gezet. De grandiose ‘Marche au Supplice’ is niet in één nacht gecomponeerd, doch stamt van eene opera uit zijne leerjaren. Het is de onveranderde ‘marche lugubre’ uit het 3de bedrijf der Francs Juges, alleen het ‘rappel’, het leidmotievische idée fixe, als de bijl valt, is er later bijgevoegd. Haast de heele Symphonie Fantastique, dit onvergankelijke meesterwerk, bestaat uit samenraapsels. De scène aux champs stamt uit het tweede bedrijf der Francs Juges. Berlioz putte gaarne op deze wijze uit zijne manuscripten en werkte ook hierin van jongsaf retrospectief. De adagio-melodie waarmee de Fantastique aanvangt, vond hij als knaap, het bekende idée fixe gebruikte hij reeds in de cantate ‘Herminie’, waarmee hij in 1828 vergeefs kampte om den Rome-prijs. Het oratorium ‘Passage de la Mer Rouge’, zijn eersteling, wordt een mis. Later delft hij deze mis op voor den Tuba mirum van zijn Requiem, waar hij de vier gezamenlijke orchesten, welke Lesueur tijdens de revolutie gebruikte, vermeerderde tot vijf. Daarna wordt ‘Et iterum venturus est’ van den Credo: ‘Assassiner un capucin’, een koor uit Benvenuto en ‘Cujus regni non erit finis’: ‘Ah cher canon du fort Saint-Ange’, eveneens uit Benvenuto. Het einde der wereld, dat hij in die mis schilderde, wordt in zijne opera 't einde van een carnaval. Zooals ge ziet, altijd avontuurlijk!

Eene Opera van Berlioz

La Prise de Troie

Berlioz' Trojanen stammen niet alleen uit den tijd van zijn hoogsten innerlijken nood, het begin der volledige nederlaag, zij stammen ook uit de dagen, dat Wagner, bewust of onbewust, een spookbeeld was voor den aanvoerder der fransche muzikale romantiek; verder uit den tijd dat Liszt zijne ‘Poèmes symphoniques’ uitgaf en natuurlijk niet vergat er zijn genialen makker een exemplaar van te sturen. In de buitengewoon-volledige, diep doordringende Berlioz-biographie van Adolphe Boschot, wordt heel het dagelijksche leven van den auteur, tijdens zijne bezigheden aan de gigantische opera blootgelegd, men telt ieder uur van klagende ontmoediging en heroïek enthousiasme, en de ontmoediging houdt de overhand (of maakt sterkere impressie op den lezer?), men passeert geheel den dagrooster van den toenmaals wankelmoedigen held, en al die pijnlijke détails combineert men onwillekeurig met de gebreken, de tekorten van ‘Les Troyens’. Ware Boschot tenminste hier van zijn systeem afgeweken, om ons op ernstiger wijze in te leiden tot de partituur! Want ik geloof dat geheel andere oorzaken dan die kwellende levensomstandigheden het karakter der opera hebben beïnvloed. Berlioz was te veel denker, te veel zoeker, zoon der moderne onrust en als 't ware mediummiek gevoelig voor invloeden om zich met verschijningen gelijk Wagner en Liszt enkel bezig te houden als feuilletonist. Hij was zelf te veel waarzegger van natuur om in deze persoonlijkheden niet een nieuwe toekomst te raden. Hij was te slim en te instinctief slim om van iedere jeugd-vonkelende

compositie welke hem onder de oogen kwam, niet partij te trekken. Het is tenminste eene zeer scheeve voorstelling om Berlioz te caricaturiseeren als conservatief Spontini-navolger wat zijne scenische concepties aangaat, en de eind-karakteristiek van Boschot betreffende ‘Les Troyens’: ‘plus spontinienne que spontanée’ moge een fijne, geestige calembour zijn, ze schijnt me slechts te bewijzen, dat Boschot geen noot van Spontini kent en hier roekeloos die algemeene opinie heeft nagepraat. Behalve het arioso, fragment der Cassandra-aria ‘Chorèbe, hélas, oui Chorèbe’ (passage in bes groot) en de melodieuze clarinet-solo uit de pantomime kan men niets met eenig recht in het kader der muziek van Spontini plaatsen. Ware dit werk spontiniaanscher geïntoneerd! - hoe zou me dit verheugen. Berlioz is nooit vrij geweest van den meest edelmoedigen naijver op zijne collega's, de enkele groote componisten van zijn tijdvak. ‘Benvenuto Cellini’, vol coloratuur, heldentenor en prima-donna stijl-virtuositeiten, kon gericht zijn tegen den toen koning-kraaienden Rossini; Benvenuto is voor de helft geschreven in een stijl, welken de auteur theoretisch altijd verfoeid heeft. De libretto's, welke hij jarenlang tevergeefs gebedeld heeft bij Scribe, waren waarschijnlijk slechts bestemd om Meyerbeer voor goed te overtroeven, en gelijk het hem gelukte de richting Rossini te veredelen tot iets subliems, zou het hem denkelijk gelukt zijn de Meyerbeer-bedwelming te immortaliseeren in ‘La Nonne Sanglante’, indien de eindelijk verkregen tekst niet teruggetrokken was. En de laatsten in zijn leven, die den naijver opwekten van dezen trotschen heerscher (dit had hij gemeen met Spontini!) waren Liszt en Wagner, Liszt zijn vriend, Wagner zijne verzwegen nachtmerrie; deze fascineerde hem het meest.

In de Trojanen vindt men eene wijziging van stijl en techniek, welke te zeer zich richt naar de methode van Wagner's eerste manier (Vliegende Hollander, Tannhäuser), dan dat men haar aan andere oorzaken zou mogen toeschrijven. De absolute melodie, welke zich in Riënzi van Wagner, in de vroegere werken van Berlioz zich menigvoudig en luisterrijk ontplooit, wordt in de Trojanen even roekeloos teruggedrongen door den symphonischen opzet, als zij bij Wagner hoe langer hoe statiger zal begraven worden in de eindelooze symphonie. Bijna het geheele eerste deel der Trojanen is muziek-dramatisch geconcipieerd, met uitzondering van den triomfmarsch; bijna de geheele Cassandra-partij (hoofdfiguur) is behandeld als motievisch recitatief, bijna alles is ‘karakteristiek’ geworden; zelfs de structuur der geweldige pomposo's. Berlioz neemt ook een aanloop naar het leidmotief, in welke hoedanigheid de ‘Trojaansche marsch’ herhaalde malen en in waarheid monumentaal door zijne bijzondere plastiek van *éénigst* leidmotief, indrukwekkend en in vele gestalten optreedt.

Pas was Tristan gedrukt, of Wagner, te Parijs vertoevende, stuurde Berlioz een exemplaar met eigenhandige opdracht. Berlioz kon de ouverture niet hooren zonder physieke pijn te voelen, doch waarom zou hij geen partij trekken van één der beste momenten uit Wagners' scenario? Tristan begint met het verlangenslied van den matroos, hoog in den mast; Hylas intoneert in ‘Les Troyens à Carthage’ denzelfden weemoed, ver schallend over de zee.

De duitsche stijl (deze techniek, welke wij in tegenstelling tot de melodiseerende romaansche, de duitsche willen noemen), is door Berlioz met dezelfde meesterschap (de meesterschap van den Romaan!) behandeld als de stijl zijner vroegere

manier. Ik wilde echter, dat hij er nooit aan begonnen was, want het treft te eigenaardig samen met zijn invallenden ouderdom, en die *in se* onbezielde techniek geeft zijne altijd vlammende en muziekvonkende persoonlijkheid de houding van onoprechtheid. Die stijl paste niet in de lijn van zijn geest, noch in de lijn zijner phantasie, welke alle beelden reflecteerde in *melodieën*, niet in rhythmen of harmonieën. Die duitsche techniek is ook het grootste bezwaar om hem een volgeling van Spontini te noemen.

Alsof Berlioz de tijdelijke vergissing zelf heeft ingezien, is het tweede gedeelte der Trojanen in de tegenovergestelde richting gecomponeerd. In ‘Les Troyens à la Carthage’ de melodieën, de aria's, de verliefdheden, de duetten, de onvergankelijke bekoorlijkheden, welke men mist in ‘La Prise de Troie’. Het is als toovert de componist zich om, wanneer men de eene partituur opslaat na de andere en men zal het mij vergeven als ik de tweede helft meer bemin dan de eerste. In het eene geeft Berlioz de schakeering van zich zelf, in het andere zijne meest bewonderenswaardige essens. Wie ooit het duet hoorde van Aeneas en Dido (‘C'était par une telle nuit’) in zijn onvergelijkelijke jeugd, zal deze overtuiging met mij deelen. En zulke hoogtepunten vindt men meer in de tweede helft, welke ook compacter, boeiender en dramatischer geconcipieerd is.

Virgiliaansch is ‘La Prise de Troie’ allerminst, niettegenstaande de groote liefde van Berlioz voor den dichter der Aeneïs, al draagt de eerste uitgave der partituur de dedicatie: ‘Divo Virgilio.’ Wat de weidsche compositie wèl is valt moeilijk te zeggen: Berlioz was tot op zekere hoogte eene geïsoleerde verschijning, met verwantschappen tot andere meesters, met herinneringen aan vroeger schoonheid,

maar bij hem weerkaatst deze op zoo'n eigenaardig temperament, dat alles wisselt van psyche om meestal volkomen, soms gebrekkig, in de zijne te verglijden.

'Pomposo ed appassionato' zou men zijn 'Prise de Troie' kunnen karakteriseeren. Zij is samengesteld uit ontzaglijke groepeeringen van materiaal en effect, welke de enkele solisten schragen, en een grootsch relief geven aan de door Apollo bevangene Cassandra, haar bruidegom Choroebus en Aeneas. Of er actie is in het drama zooals Berlioz het zelf geconcipieerd heeft, doet bij eene uitvoering in concert-vorm b.v. weinig ter zake, te meer omdat men ondergaan kan welk een dramatische drang er leeft in de muziek en haar structuur.

Daar vinden we Berlioz weer als in zijn Requiem en zijn Te Deum: optochten aan welke eene heele stad deelneemt, en uit verschillende straten waait ons de muziek toe der statige feestelingen, gelijk Berlioz dat geniaal verwezenlijkt door eene onverwachte harmonie: alsof de wind ons den klank plotseling toewierp uit de verte; zij naderen, zij zingen doorgaans dezelfde melodieën, en in het klavier-uittreksel kunt gij u noch de expressie, noch den mooien dreun voorstellen van deze processie, welke het houten paard aansleept uit het andere einde van Troja, omdat de schakeeringen en het clair-obscur van zijn vlammend coloriet overal bruusk zijn, onvoorzien, en den hoorder bestormen gelijk zij zich van den schepper zelf meester maakten.

Dan is er nog een andere marsch en hymne 'Dieux protecteurs de la ville éternelle', waarin sonoriteit, idée en sentiment elkaar evenaren in pracht en verheven schoonheid.

De lezer kent het verhaal van Trojes ondergang en we behoeven over den tekst niet in détails

te treden; de tragedie vangt aan met zang en dans der Trojanen in het verlaten kamp der Grieken; op den top van Achilles' grafheuvel bespelen drie herders de dubbelfluit; als slotscène geeft Berlioz een tempel van Vesta, waar jonge meisjes hun lot bejammeren in den gloed der brandende stad en sterven met Cassandra; de volmaakte expressie dezer twee koren is zeer moeilijk, het eerste om het snelle tempo en de gecompliceerde rhythmiek, het tweede om de hartverscheurende klacht, zoo smartelijk, dat weinigen ze zullen vertolken in haar opperste intensiteit.

Berlioz zelf hield de klachten van Cassandra en van Dido, die hij als hoofdpersoon heeft geteekend in ‘Les Troyens à Carthage’ voor de aangrijpendste welke hij componeerde.

Zelf heeft hij ‘La Prise de Troie’ nooit gehoord, en wie bekend is met de zonderlinge voorvallen, welke elke nieuwe ensceneering van Berlioz' composities begeleidden, weet dat het hem tenminste hoon bespaarde en geen teleurstellingen kostte. De Parijsche toestanden op kunstgebied moeten in die jaren betreurenswaardig geweest zijn. Berlioz vertelt in zijne ‘Mémoires’ een gesprek met zekeren mijnheer Carvalho, directeur eener opera-onderneming, dat in zijne verhouding tot den tijdgeest (1863 ongeveer) eene bijna historische beteekenis kreeg.

‘Uw rhapsode, - zei Carvalho, - die een viersnarige lyra in de hand houdt, rechtvaardigt, ik weet het wel, de vier tonen, welke de harp in het orchest doet hooren. Gij hebt een beetje archeologie willen geven.’

‘Welnu?’

‘Ah! dat is gevaarlijk, men zal er om lachen.’

‘'t Is inderdaad belachelijk. Ha, ha, ha! Een tetrachord, een antieke lyra, welke slechts vier tonen geeft!’

‘Gij hebt nog een woord in uw proloog, waar ik schrik voor heb.’

‘En welk?’

‘Het woord triomphaux.’

‘Waarom hebt gij er schrik voor? is 't niet het meervoud van triomphal, gelijk chevaux van cheval, originaux van original, madrigaux van madrigal, municipaux van municipal?’

‘Ja, maar een woord, dat men niet gewoon is te hooren.’

‘Te drommel! als men voor een episch onderwerp alleen woorden mocht gebruiken, welke bij tingeltangels en vaudeville-theaters in gebruik zijn, dan zouden er een menigte uitdrukkingen verboden zijn, en de stijl van het werk tot een vreemde vormelijkheid bekrompen worden.’

‘Gij zult zien, dat men er om zal lachen.’

‘Hahaha! triomphaux! dit is werkelijk erg komisch! triomphaux! dat is bijna even grappig als tarte à la crême van Molière, hahaha!’

‘Aeneas mag ook niet met een helm op het tooneel komen.’

‘Waarom niet?’

‘Omdat Mangin, de potloodenkoopman in onze straat, ook een helm draagt, weliswaar een middeleeuwschen helm, maar toch een helm, en de kameraden van de vierde galerij zullen beginnen te lachen en te schreeuwen: hehe! daar hebt ge Mangin!’

‘Wel ja, een Trojaansche held mag geen helm dragen, men zou er om lachen. Hahaha! een helm! haha! Mangin!’

‘Komaan, wilt gij me een plezier doen?’

‘Wat nog?’

‘Laten we Mercurius schrappen; de vleugels aan zijne hielen en zijn hoofd zullen doen lachen. Men heeft tot nu toe slechts vleugels zien dragen aan de schouders.’

‘Ah! heeft men menschelijke wezens vleugels aan de schouders zien dragen! dat wist ik niet. Maar dan begrijp ik, dat men zou lachen om vleugels aan de hielen! hahaha! en om vleugels aan 't hoofd nog meer; hahaha! nu, daar men Mercurius niet dikwijls ontmoet in de straten van Parijs, laten we dien Mercurius dus schrappen.’

Men zou dit haast voor een geestige parodie houden op den smaak en den stijl van Gounod en Offenbach en hun bewonderaars, doch dan vergist men zich, want deze zonderlinge coupures werden inderdaad feiten bij de eerste voorstellingen. Sinds die dagen echter maakte men vorderingen, wat de piëteit betreft jegens een meester, ook in Parijs. Zijn misschien de tegenwoordige componisten au fond minder revolutionair dan Berlioz heette? of gaat de geschiedenis voortaan geleidelijker? Het is zeker, dat niemand na Berlioz zulken fanatieken haat en fanatieke bewondering heeft gewekt.

Camille Saint-Saëns

De gedachte aan den meer dan tachtigjarigen Saint-Saëns is ontroerend. Ik weet dat de Parijzenaar Saint-Saëns een der grootste vertegenwoordigers is van Frankrijk's traditie, van de fransche beschaving, den franschen geest, de fransche muziek, de fransche universaliteit, de fransche levenskracht. Het is niet altijd eene gunstige beschikking als de Parken een kunstenaar laten oud worden, maar de laatste accenten van den meester, zijne vitaliteit, zijne geestdrift, die nog elken dag zingt, of hij eene melodie schrijft of een politiek artikel, bewijzen, dat de goden dezen kunstenaar niet minder liefhebben in zijn ouderdom dan in zijn jeugd.

Saint-Saëns is sterrekundige en debatteerde een paar jaar geleden met den astronoom Flammarion over eene verklaring van het grootte-verschil, dat men bij zon en maan waarneemt, wanneer ze bij den horizon staan. Saint-Saëns is archeoloog en gaf kostbare oude fransche muziek uit, Saint-Saëns is tourist en bezocht de halve wereld, hij is philosooph, hij is dichter, en schreef dus goede verzen, hij is conférencier, theoreticus in alle soorten van muziek, hij is dirigent, organist, pianist, hij is een geniaal componist; - maar ondanks deze encyclopedische natuur, welke een Voltaire of een Goethe waard is, kan ik den Saint-Saëns van heden niet anders zien dan als anti-boche. En deze hoedanigheid, deze stemming van zijn leven dateert niet sinds gisteren, zij heeft zijne persoonlijkheid beheerscht vanaf zijne jeugd, toen hij in 1885 zijne 'Harmonie et Mélodie' uitgaf (voortreffelijk proza) en zijne artikelen in de 'Echo de Paris' van 21 September, 6 October 1914, en later.

Er klinkt geen enkele kleingeestigheid in zijn haat tegen Duitschland en geen enkele boulangistische fanfaronnade. Het is belegen haat. De rationalist Saint-Saëns heeft de dingen gezien zooals ze zijn. Hij heeft gezegd, wat ik mijne landgenooten in 't oneindige zou willen herhalen: dat de muziek is het wezen der natie. Hij heeft de duitsche muziek als eene nederlaag zien komen over Frankrijk en de fransche kunstenaars, zooals wij ze elken dag als eene nederlaag zien komen over Holland. 'Men zegt, dat de taal de ziel is van een volk, doch de muziek is het nog veel meer. Hoor de spaansche, de russische, zweedsche of arabische liederen: zijn ze niet de weerkaatsingen dezer volkeren? zeggen zij niet veel meer over hunne natuur dan alle commentaren?' Duitsche muziek in Frankrijk? Niets beter, als het immer de Beethovensche was,

die ons de vrijheid zong, de algemeene liefde, en de broederschap der volkeren. Doch dat is anders, sinds Wagner uitsluitend germaansche emblemen propageerde, sinds men demonstreert bij meesterwerken: ‘Ehrt eure deutschen Meister!’ en sinds Wagner de duitsche duivels opriep en losliet tegen de ‘wälschen Dunst mit wälschen Tand’, wat in België en Noord-Frankrijk vruchten droeg!

Saint-Saëns is nooit wagneriaan geweest, omdat hij Wagner drie dingen nooit heeft kunnen vergeven: zijn infaam pamflet (dat opgenomen werd in Wagner's verzamelde werken) tegen het ongelukkige Frankrijk; de ontknooping van Siegfried's karakter (‘Siegfried est la puberté et la force brutale, rien de plus. Il est bête comme une oie, donne la tête baissée dans tous les panneaux, n'éveille pas la moindre sympathie’) en het einde van de ‘Meistersinger’, Wagner's meest indrukwekkende en meest doordringende pan-germaansche hymne:

> ‘Ehrt eure deutschen Meister!
> Dann bannt ihr gute Geister’....

Want Saint-Saëns was de eerste Franschman, die de voldoende clairvoyance bezat om dit symbool, dat de apostels van Bayreuth in 1882 voor devies kozen, te doorzien in zijne beteekenis: een kreet van pan-germanisme, een oorlog aan de latijnsche rassen. Saint-Saëns heeft ingezien (het is eene sibyllijnsche eer voor zijn verren blik) dat er een tijd aanbrak, waarin de kunst zelfs de hoogste schoonheid, geen waarde heeft, waarin men haar niet k a n isoleeren van quaesties, welke haar eigenlijk vreemd zijn. Daarom heeft hij zijn vaderland veertig jaren gewaarschuwd voor den duitschen stortvloed van muziek, die veel gevaarlijker is voor de corruptie van het ras dan eene stedenbevolking van de bekende duitsche hetaeren.

Saint-Saëns heeft dezen plicht niet zonder eenige tragedie vervuld, want het moest dezen Franschman gebeuren, dat hij op een Colonneconcert uitgefloten werd door het jonge Frankrijk. Doch de toekomst geeft hem gelijk: er is niemand, die de edele aspiraties van Frankrijk beter vertegenwoordigd heeft en beter vertegenwoordigen kan dan deze genereuze en hartstochtelijke meester, in deze heroïeke dagen.

Wij bewonderen Saint-Saëns en zij, die hem willen critiseeren, mogen denken aan zijne woorden (met een kleinen variant):

'La préoccupation toute germanique de dépasser le réel entraîne constamment l'art allemand' en elders: 'L'erreur, c'est la croyance au progrès continu dans l'art.'

Zijn werk leeft, maar het is conservatief, zooals Egypte duizenden jaren conservatief is geweest, zooals Griekenland conservatief was. Zijn werk leeft, maar het is r e ë e l , zooals het geheele fransche leven en de geheele fransche kunst reëel zijn. Met hetzelfde positivisme, waarmee hij 'Parsifal' belachelijk maakt, omdat Wagner er den H. Geest uit den hemel laat neerdalen in den vorm van een duif, die aan een touwtje is vastgebonden, met hetzelfde positivisme componeerde hij. Saint-Saëns vond thema's, die groot zijn, hij construeerde symphonische plannen, die elke duitsche conceptie overtreffen, hij schreef ook werken, die uit pure clichés bestaan en waardelooze invallen; maar zoowel het goede als het slechte hebben beteekenis en eene zekere onvergankelijkheid, omdat beiden gebaseerd zijn op het universum der fransche beschaving, die zelfs in de muziek invloed genoeg heeft, om een werk, afgezien van zijne eigen hoedanigheden, te stempelen tot eene ras-uiting en tot vertegenwoordiger eener psyche.

César Franck

De levensbeschrijvers dragen geen geringe verantwoording tegenover hun onderwerp, want hoe dikwijls gebeurt het niet, dat men zich oordeelen moet vormen over een meester uit indrukken eener biographie, meeningen, welke met het karakter van het werk in tegenspraak zijn. Daarom blijft men soms langen tijd weifelen tusschen verschillende aanschouwingen, wanneer het een modernen kunstenaar geldt, tot wiens psyche nog niemand vlug doordrong: César Franck. Hij wordt meestal geschilderd als een zoo stil mensch, gestadig werker, ijverig leeraar, gedweëe natuur, dat hij te zeer een vreemdeling lijkt op de wereld van dezen tijd, en vooral in de jongste geschiedenis van Parijs niet thuis hoort. Dit is vrij juist, maar ook eenzijdig, wat wij reeds waarnamen uit de mooie biographie van Vincent d'Indy, en dikwijls bevestigd zagen door de opvattingen waarmee Evert Cornelis de symphonie van Franck leidde.

Franck is bij dezen jongen dirigent waarlijk gelijk hij leefde: een kunstenaar, die de teerste innigheden liefhad en met hartstocht snakte naar het meesleepende en groote, muziek van brandenden, inwendigen gloed, oplaaiende rhythmen, stoeten, welke elkaar zoo feestelijk volgen, als de gigantische cánon tusschen trompetten en bazuinen in het eerste deel, ontplooiing van prophetischen drang als daar de inzet van dat hoofdthema, de mateloos geëxalteerde tweede melodie der finale, of elders zachte droomerijen, die altijd deinen, op en af gonzen als zomeravondgeluiden, mystieke statie met orgelklanken, welke hij minde gelijk Bruckner, of geruchtloos zweven, als de nevels der sche-

mering golvend over eene verte, gelijk in de tooverachtige sordinen-passage uit het Allegretto, later weer wijde en bruischende melodieën, hoog en laag, mat-blank en vonkelend opstuiven van violen, houtblazers of koper. Welk een veelvoud van coloriet, wisseling van aspect, passie, die meesters kenmerkt, ingehouden maar gloeiend, en men weet niet hoe of waarom, want éclat of effect, onstuimige jacht naar de alleruiterste rijken van den geest en de betoovering, ontbreken aan Franck's ziel, doch zij is om deze reden niet minder machtig, noch hare macht minder verblijdend en duurzaam, omdat, en dit is weer onbegrijpelijk, het onuitgesprokene geenszins verborgen blijft, doch warm weerklinkt in het hart en in de herinnering.

Ik wil César Franck nateekenen in de naïeve hoedanigheden, welke men 't minst van hem kent, door twee entrefilets te ontleenen aan het boekje, dat d'Indy over hem schreef met zijne kinderlijke en enthousiaste piëteit. Uit 1870. ‘Toen wij op een avond, tusschen twee wachtvuren aan de voorposten, den meester bezochten in zijn kalm huis op den Boulevard Saint-Michel, vonden wij hem bevend van geestdrift bezig met het lezen van een artikel uit den “Figaro”, dat in tamelijk poëtisch proza de mannelijke fierheid verheerlijkte van ons dierbaar Parijs, gewond, maar nog weerstand biedend: “Ik wil er muziek op maken!” riep hij uit na het gelezen te hebben. Eenige dagen later zong hij ons opgewonden het resultaat van zijn werk, vol patriotische inspiratie en juvenile warmte:

> “Je suis Paris, la reine des cités,” etc.

Deze ode is tot dusverre nooit gedrukt en het was de eerste keer, dat een musicus zich durfde wagen om te componeeren op een gedicht in proza.’

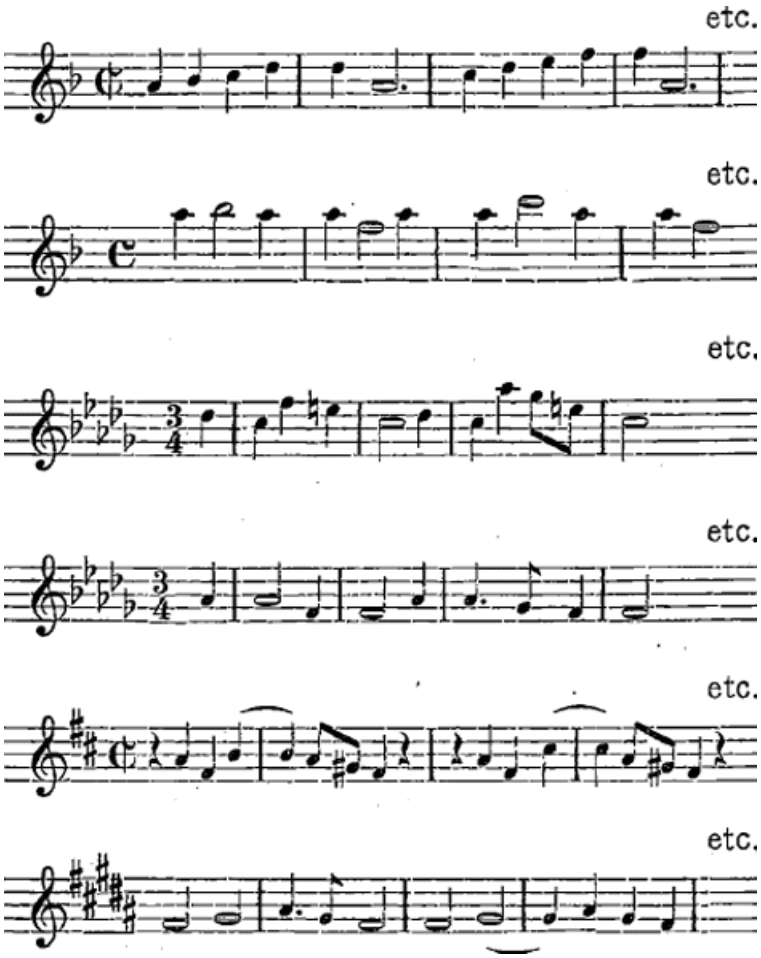
Wij kennen hem als organist van de Sainte Clo-

thilde, als regelmatig werker, die elken morgen, bij het begin van den dag twee uren componeerde, dan in een omnibus stapte om naar zijn kerk te gaan of leerlingen te bezoeken. Strauss had hem bij de voorwereldlijken kunnen tellen van zijn Zarathustra, anderen trachten hem te doodverven als sentimenteel Renanist, men schijnt zich kortom gedrongen te voelen van Franck 't zij op de eene of op de andere manier, eene onwerkelijke persoonlijkheid te suggereeren, wier legendariteit onsympathiek is. Ik geloof tenminste niet, dat de meesten hem ook beschouwen gelijk d'Indy hem elders typeert: ‘Een herfstavond van 1882, toen Henri Duparc en ik hem een bezoek brachten, kwam hij zeer bewogen op ons af en riep ons deze woorden toe, waarvan alleen zij, die ‘Vader Franck’ gekend hebben, de streeling kunnen waardeeren: ‘Ik geloof, dat het ballet uit Hulda goed is, ik ben er tevreden over; juist heb ik het me gespeeld en... ik heb het zelfs gedanst!’

De tijden veranderen; Gounod heeft van Franck's Symphonie gezegd: ‘l'affirmation de l'impuissance poussée jusqu'au dogme’, en zelfs een zoo oppervlakkig en onbeduidend mensch als de componist van Faust, zou in deze dagen waarschijnlijk zulk eene meening intrekken. Het is een kenmerk van onze eeuw, dat juist de leeghoofden tot machthebbers worden getiteld en men de geniale vinders wegens ‘impuissance’ veroordeelt. Men zou Brahms en Strauss kunnen aanhalen als karakteristieke leeghoofden, Franck en Mahler als machteloozen in de oogen van vele journalistiek. Wij leven hier, in vergelijking met Duitschland, in een alleruitnemendst milieu, wat de muziek aangaat. Men is daar te midden van al het geforceerde modernisme van Strauss nog niet eens tot Franck, laat staan dus tot Debussy gekomen, en de critieken, welke er

over die meesters geschreven worden, zijn vermakelijk van domheid en zelfgenoegzame hoovaardij. Want d'Indy is een te zachtmoedig man en overdrijft zijne beminnelijkheid wanneer hij schrijft: ‘Et c'est peut-être pour cela, - car j'aime à supposer que ce n'est point chez eux mauvaise foi ou méconnaissance de l'art, - que les Allemands ne comprennent point encore sa musique dont la lumineuse logique se prête mal à être assimilée par des esprits, profonds je le veux bien, mais auxquels manquera toujours le sentiment des justes proportions et du bon style, l'intempestif Walhalla grec près de Ratisbonne, les tableaux abscons de Boecklin et les trop longs poèmes musicaux de Richard Strauss en sont de flagrantes preuves.’

Bij Franck is inderdaad alles verheven klaarheid; wanneer men echter zijn oeuvre overziet, dan betreurt men slechts, dat hij niet behoort tot de componisten, die àlle illusies verwezenlijken, welke men zich droomt van eene machtige muziek. Hij denkt zonder twijfel dieper en wijder dan Tschaikowsky, hij voelt heviger, smartelijker en inniger dan Brahms, hij kent als harmonist en polyphonist onvergelijkelijk meer dan Reger, schrijft intellectueeler en moderner, in zijne muziek klinkt het schrijnende accent, dat den hoorder onmiddellijk bevangt, hij zag alle afgronden zijner kunst uit den spiegel der meditatie, - maar in de lichtende klaarheid van zijn toon en vorm en in het schoone evenwicht van zijne conceptie treft men soms een zoo effen gelijkmatigheid, dat men zich tòch afvraagt, of Franck somtijds het leven-zelf niet te eenzijdig, hartstochteloos en gemoedelijk aanschouwde en greep. In zijne Symphonie b.v., welke naast de vele meesterlijke passages gloeiende momenten bevat, zijn verschillende thema's dikwijls te egaal ontworpen. De verdeeling der caesuur, de variatie

van het gekozen motief en de beteekenis van den klemtoon is in deze melodieën (de voornaamste van het werk) gelijkluidend:

Dit wijst op eenige traagheid van geest, die men bij Schumann en Brahms nog in veel hooger mate opmerkt en bij wie zij zich anders, gevaarlijker en stuitender voordoet dan bij Franck, wiens intellectueele phantasie waakzaam was als een middel-

eeuwer en waaruit hij de vibreerende, boeiende accenten put, welke het tekort overschaduwen en zijn werk verheffen tot eene magistrale, zeldzame uiting.

D'Indy als componist

Le Chant de la Cloche

Vincent d'Indy herinnerde zich zeker de middeleeuwsche geestelijke schouwspelen toen hij ‘Le Chant de la Cloche’ concipieerde en den tekst dichtte. Gelijk daar Christus, of Maria of een heilige meestal het middelpunt is van eene reeks allegorische tafereelen, zoo is hier Wilhelm, de klokkengieter, hoofdpersoon, die op den vooravond van zijn dood een panorama ziet van zijn leven, zooals op zijn beurt Richard Strauss dat eenigen tijd later (1890) ondernemen zou in zijn programmatisch muziekstuk ‘Tod und Verklärung’. Het is pure romantiek, zonder twijfel verouderd (wat veroudert tegenwoordig niet?), maar van eene naïeve verbeelding, welke men kan meeleven. D'Indy schijnt zijn onderwerp met voorbedachten rade niet origineel te hebben willen uitdossen, gelijk hij in het muzikale gedeelte geenszins de oorspronkelijkheid najaagt. Wij weten, waaraan wij dit hebben toe te schrijven: aan zijne bezorgdheid en vereering voor de traditie, welke hij wilde bouwen op den meester Richard Wagner.

Het zou niet moeilijk zijn aan te toonen, dat dit een onvruchtbaar idée fixe is in den modernen tijd. De achtergrond van een stijl, een levensrichting kan gevormd worden door eene wereldbeschouwing, doch niet door eene individualiteit. En daargelaten, dat er ‘.... en vérité, il n'y a qu'un rapport assez

lointain entre les idées de Wagner et sa musique' (hetgeen men nooit uit het oog moet verliezen), waren de meeningen van Wagner in hoofdzaak onaannemelijk voor d'Indy, gelijk voor velen. Hij vestte zijne traditie dus op de muziek van Wagner en niet op diens philosophie.

Maar die muziek kon op velerlei wijze voortgeplant worden, naar men bemerkt door de werken van Diepenbrock, van Bruckner, van Debussy, van Mahler, en het schijnt ons toe, dat deze vier meesters een beteren weg kozen dan d'Indy en Richard Strauss, met wien wij hem hier nogmaals moeten vergelijken. Deze beiden richtten zich naar de essence van Wagner's psyche en niet naar hare mogelijkheden, hare klaarblijkelijke profetieën, hare uitstraling in de toekomst. En in plaats van zijne polyphonie te verdiepen, in plaats van nieuwe rhythmen te schakeeren, in plaats van ongeziene visies op het leven, ciseleerde d'Indy zijne thema's naar voorbeelden uit den Vliegenden Hollander en den Ring des Nibelungen, mengde hij zijne orchestkleuren naar Wagner's instrumentatie, maakte zijn vorm (leit-motiv) naar Wagner's methoden, zijn tekst, zijne personnages uit Wagner's panopticum.

Het is gemakkelijk te voorzien, dat d'Indy's *composities* niet lang zullen standhouden. Hij heeft zijn meesterproefstuk geschreven en de dekens van het muzikale gilde noteerden hem in het 'livre de maîtrise'; d'Indy ging verder en, na getracht te hebben Wagner te evenaren, na zich-zelf te zijn geworden, heeft hij zich-zelf binnen korten tijd overtroffen. Doch hij verdubbelde zijn leven. D'Indy's compositorische werkzaamheid is niet te scheiden van zijne paedagogische, wijl deze de helft van zijn bestaan absorbeerde, en de beoordeelaar van d'Indy als artistieke verschijning zal immer met bewondering dit kunstenaarsleven en deze onge-

looflijke energie vermelden, zelfs al moet hij zijne composities naar den tweeden rang verwijzen ten opzichte der meesters.

Vincent d'Indy is een groot paedagoog, een diepzinnig historicus, een hervormer der theorie van veel omvattende beteekenis. Hij is daarenboven een man met een hart, met een warm gevoel en innigheid. Dat zijn 'Chant de la Cloche' gebreken heeft, verhindert niet de waardevolle eigenschappen te schatten. Hieronder tellen wij zijne klare conceptie, de nobele geestdrift, de oprechte melodieusheid, de meesleepende cadans van het rhythme, eigenschappen, welke tot zijne fransche natuur behooren, evenals de soldateske entrain, die hij met Berlioz en zijn land, waar de fanfaronnade der opera van ouds eene maatschappelijke beteekenis verwierf, gemeen heeft; hoedanigheden die hoe langer hoe zeldzamer worden of geïsoleerd staan tusschen sentimentaliteiten, gelijk die van Massenet, o.a.

De intellectueele voorliefdes van d'Indy schijnen den kunstenaar echter in nauwer contact gebracht te hebben met de intieme, stille duitsche Romantiek dan met de heroïsche en fanatieke fransche. Ware dit niet zoo, dan had hij zijn oratorium of zijn hoofdpersoon Wilhelm allicht een symbolisch milieu of eene symbolische beteekenis toegedacht, gelijk Villiers, wiens eenvoudigste vertelsels een mysterieuzen ondergrond bezitten, of gelijk Richard Wagner, wiens Meistersinger eene eeuw verzinnebeelden. Dit evenwel mist men in 'Le Chant de la Cloche', ofschoon de tekst zonder de Meistersinger even ondenkbaar is als de muzikale inhoud. Er zijn nog andere architectonische gebreken in dit oratorium. Zijne schrijfwijze voor koor is gebaseerd op een soort van imitatorisch procédé, dat eenzijdig en tevens primitief werd aangewend; de vrouwenstemmen zetten den eersten half-zin van den tekst in en na

een paar maten intoneeren de mannenstemmen opnieuw, of omgekeerd. Dit valt spoedig op, wijl het zelden varieert. Ook de orchesttaal is een weinig simpel en onbeholpen: als de tekst van ‘victoire’ spreekt, dan mag men trompetten en bazuinen verwachten, ‘amour’ en ‘douleur’ worden geregeld verklankt door hobo, of engelsche hoorn, etc. Zoo tenminste neemt het de tegenwoordige hoorder op, voor wien ook het effect der slot-klok mislukt. We herinneren ons immers magnifiekere klokken van Berlioz en Franck.

De conceptie van d'Indy is hier trouwens niet zeer logisch noch overwogen. De Proloog leidt het klokken-element (niet den klank) en de verwachting van klokgebrom binnen in de stemming van den hoorder. Doch gedurende de volgende tafereelen, die eene voorstelling geven van Wilhelm's Doop, zijne Liefde, het Gildefeest, waar hij als meester wordt ingeschreven, een droomgezicht in de klokkenkamer van den toren (middernacht!), eene bestorming zijner geboortestad door roovers (de beyaard!), behelpt d'Indy zich met nabootsingen, die de scène wel in eene soort van verren nevel plaatsen, doch de spanning niet bevredigen en spelen met de verwachting, die des te feller opgedreven wordt. Als dan de handeling in het reëele leven terugkeert en ons brengt bij 't sterfbed van Meister Wilhelm, bij zijne verheerlijking (de nieuwe klok, die, na de afkeurende kritiek der gildemeesters, haar zang uit eigen kracht aanheft), en eene klok hare schrale tonen stuwt door het zware, breede slotkoor, dan voelt een ieder, dat de auteur hetzij door vooropgezette beperking, hetzij door kortzichtigheid, zijn eigen werk en de phantasie van den hoorder te kort doet. Dit slot en deze climax leek ons bijna eene bespotting van het ‘onverwachte’, van de phantasie.

Doch het oratorium, deze nakomeling der middeleeuwsche geestelijke schouwspelen en van Philippo Neri's heilige en artistieke menschen, dat in den tijd ‘wo Fraubasereien und Misère aller Art sich breit machten, Theologengezänk und Pietistengeseufsz die einzigen Laute waren, die man zu hören bekam’ (Ambros over de achttiende eeuw) zijn hoogsten bloei bereikte, nadert zijn einde en men moet zelfs de minder geniale werken in dit genre met een zeker respect behandelen. In Duitschland is deze vertakking ongeveer uitgebloeid, en zonder eene herleving in Frankrijk, vooral door tusschenkomst van César Franck, zou het genre waarschijnlijk reeds verdwenen zijn.

Berlijnsche Zoekers

I

Ferruccio Busoni

De reden, waarom de Duitscher er niet in slaagt den nieuwen stijl der Franschen, welke, gelijk Louis Laloy, de eerste biograaf van Debussy, zegt, eene geheele jonge generatie daar óók het hart gevormd heeft, eenigszins dragelijk na te bootsen, schijnt te liggen in de gesteltenis der twee naties. ‘La loi de trois ans’ heeft in de fransche kranten dingen ter sprake gebracht, welke men ook in een tijd toen de muziek nog niet uitsluitend physiologie was, van gewicht zou achten op de ontwikkeling der toonkunst, die het nauwste verband houdt met het geestesleven van een volk. Debussy's stijl gaf mij altijd de impressie van een tijger, die een sprong gaat doen en samenkrimpt. Wanneer men in een

invloedrijk fransch blad van voor den oorlog las: ‘Ah! nos rêves n'avaient rien de *colossal*, en ce temps là’ of ‘Paris même, Paris la Ville-Lumière, vous produit l'effet d'une cave, au sortir des splendeurs nocturnes de Berlin. Il semble que l'on quitte la maison des vivants pour entrer dans la maison des morts....’ dan zal ik mijn eerste indrukken niet wijzigen, maar zulke uitlatingen zijn mij toch van te topographisch belang om er geen conclusies uit te trekken. De Duitscher leefde inderdaad luidruchtiger in de genoegens der overwinning, welke men in Wagners caesarismen geprefigureerd ziet, en men merkt het uit elke bladzijde der duitsche muziek-litteratuur, uit elk thema, uit elk motief. Dat stemde in Frankrijk weinig met het milieu en toen Debussy voor den tweeden keer Bayreuth bezocht, keerde hij terug als ‘désabusé’ om zeer oneerbiedige stukken te schrijven over den meester der Godenschemeringen. Het bleek echter gemakkelijker den stijl der Duitschers naar Parijs te verplaatsen dan den stijl der Franschen naar Berlijn; onder deze ostentatieve menigte moest het melancholieke timbre der houtblazers nog schimmiger en vreemder klinken dan elders, en zij die Debussy een locaal componist noemen, hebben niet geheel en al ongelijk, want zelfs het hedendaagsche accent der duitsche taal strijdt met zulke geraffineerde partituren. Men imiteerde hem niettemin, en hoe! Zijne archaïstische melodie - bijna alles is het symbool van een bovenaardsch visioen - paste niet in de nuchtere functie hunner accoorden, zijne zwervende, immaterieële rhythmen konden zich niet voegen bij de geharnaste cadans of de teemende romantiek hunner melodieën en zijn coloriet was niet schreeuwerig genoeg voor hunne opgeschroefde phantasie. Zoo restte hun niets anders dan zijne harmoniek en dit is het eenige détail der veelom-

vattende muziek, waarin zij den franschen vooruitgang een weinig bijbleven, tenminste de radicaalsten als Schönberg en Busoni.

Waan, overal waan! Men is geneigd dergelijke afwijkingen van dat imperialistisch componistengeslacht te vergelijken met de Chromatici der zestiende eeuw en hun stijl, welke een te spoedig en onzalig einde vond. Maar tusschen een diatonisch Madrigaal en een chromatisch Madrigaal ligt een zulk onbeschrijfbare afstand als enkel een nieuwe effusie van den Geest en niet een simpele wijziging der techniek toelaat. Toen trad niet alleen het onbekende chroma op, doch ook de onbekende mensch en zijne onbekende spraak. Wat zij echter geven zijn slechts varianten, varianten met het accent der 'Incroyables', euphemismen van een uitgeputte psyche, een gemaniereerd nalispelen van allerlei meesters, zonder vitaliteit, zonder eenige persoonlijkheid dan hunne bekrompen individualismen. Wie kan in ernst beweren de toonkunst te verjongen met wat klankschakeeringen? Wijs in Busoni eene nieuwe melodische wending aan, welke *in se* iets anders is dan een overdreven of exotisch interval, wijs eene melodische wending dus, welke echoot van uit de onbekende geestelijke dimensie, die geen van deze berlijnsche zoekers aan 't hart schijnt te gaan, gevangen als ze zijn in de dimensies hunner gevarieerde klankkleuren en timbre's!

Zij spotten trouwens vriendelijk met elkaar. 'En Busoni', schrijft Schönberg, 'deze voorname en moedige kunstenaar, ik acht en vereer hem bijzonder. Maar de kwelling om honderden toonladders uit te rekenen kon hij zich sparen. Ik heb me bij heug en meug de namen der zeven kerktoonsoorten ingeprent, en dat waren pas de namen! Ik zal geen vijf van zijne toonladders kunnen onthouden. Maar

hoe moet ik ze dan componeeren - als ik ze niet in 't hoofd heb? Moet ik doen gelijk Weingartner, die ze op een lijstje voor zich hangt? Neen, gelijk Weingartner zou ik niet graag iets doen!'

En waarom zou men niet zacht spotten over dezen theoreticus der vierde, achtste en derde of zesde tonen, in wiens systeem de scala van dr. Robert Neumann en hare 53 afstanden een paar keeren kan duiken, doch die van zijne theorieën, ook in zijn laatste werk, niets gerealiseerd heeft dan wat averechtsche debussysmen? Maar leve het orientalisme, dat in de periode van Krishna 16.000 toonsoorten kende, laat een Duitscher denken dat hij er nog nieuwe maakt en Schönberg klagen dat hij ze niet van buiten kan leeren!

II

Alexander Scriábine

De 'Prométhée, le poème du Feu' van Scriábine werd aangekondigd als eene koe met vijf pooten en het scheelde niet veel of hij maakte furore, wat Scriábine, die er uitziet als een alledaagsch heertje, zonder den Lucifereaanschen kop van Berlioz of het Caesareaansche profiel van Wagner, en tot zijn zeven en dertigste ook alledaagsch componeerde, maar sinds eenigen tijd leefde in den overtreffenden trap en zich uitsluitend met nieuwe kunsten ging bezig houden, nog verder van de wijs kon brengen.

Hij phantaseerde een eigen nieuwe toonladder, zegt men:

c, d, e, fis, a, bes,

waarin de *a* echter geen essentieel onderscheid veroorzaakt met de heele-toon-scala van Debussy,

en die slechts wat minder consequent en logisch dan de gamma van ‘La Mer’ en ‘Pelléas et Mélisande’ gebaseerd is op de invoering der 7de, 11de en 13de boventonen.

Zoo staat het eveneens met het ‘grond-accoord’ van ‘Prometheus’:

c, fis, bes, e, a, d.

Dat is de opeenvolging in *quarten* van boven gegeven toonladder, een accoord, dat waarlijk te veel overeenkomst toont met de quarten-accoorden van Arnold Schönberg, die ze tersluiks af keek van Debussy, om gebazuind te worden als eene ontdekking van Scriábine, hoewel 't onbekende ook hier nog immer 't leeuwenaandeel vormt. En het is even onjuist gesteld met de bewering der averechtsche commentators, dat Scriábine de harmonie-methode bedacht, welke geen verband meer houdt met het gebruikelijke dur-en-mol; want dat is geen uitvinding van den Rus, doch eene (onhandige) toepassing en navolging van Debussy's techniek, welke deze meester reeds beoefende toen Scriábine nog Schumanniaansche mopjes schreef.

Inderdaad, wanneer deze onextatische Scriábine zoo fascineerend en voortreffelijk componeerde als de Franschman, en niet enkel zijne allures nadeed, waarom zou men hem niet gaarne een epigoon noemen en zijn werk prijzen? Maar het kost veel minder moeite om de klanken van dezen ‘principieelen’ omwentelaar terug te leiden tot Schumann-Brahms.

In Scriábine ziet men den gemaskerden volgeling van die kleine duitsche Romantiek, welke het miniatuur zette en uitbeeldde achter een vergrootglas, haar eerste eigenschap. Daardoor ontstonden de neoclassicistische variaties voor orchest, die

in wezen niets anders zijn dan geïnstrumenteerde pianostukjes, en de opgeblazen symphonieën, welker thema's en doorvoeringen tot het gemoedelijke kader behooren van sonate, trio, quartet. De aesthetiek van Mendelssohn-Schumann-Brahms bleef immers altijd rusten op de huishoudelijke verbruikskunst! en als Scriábine zich voor zijn ‘Mysterium’ waarvan Prometheus de voorstudie is, een ‘kunsttempel van reusachtige afmetingen’ droomt, waarin de ‘kunstgemeente tegelijk uitvoerende en genietende’ zal zijn, wat is dit anders dan de genoegelijke huiskring bekeken door een vergrootglas?

Tusschen Alexander Scriábine en Arnold Schönberg vindt men nog een andere overeenkomst dan hunne impotentie en onnoozele quarten-accoorden. Gelijk Schönberg, de schetterende modernist, die ook begon met een brave, tamme kunst, zijn leerboek der Harmonie ontwerpt volgens een volkomen verouderd, traditioneel plan, allengs de theorieën wijzigt om te belanden bij den hedendaagschen stijl van hem en zijne leerlingen, zoo veranderde Scriábine in den loop zijner werkzaamheden de theorie, maar behield het systeem. De melodie van Scriábine b.v. is wel samengesteld uit ongewone, extravagante intervallen, doch wijs me ook hier een spontane, ongekende groepeering der melopeëen, een nieuwe indeeling der rhythmiek, waardoor Debussy belangrijk en origineel componeert. Men vindt het nergens; integendeel: de wisselingen van maat en tempo, het horten der kreupele thema's, de ongehoord magere eenklank, de kuchende motieven staan in een zoo schaamteloos quadraat van periodes, dat zij de concreetste machteloosheden van Schumann overtreft. Nergens een verrassende contour, nergens een verwonderende wenteling of geheimzinnige combinatie van stemmen. Slechts in dit opzicht schijnt hij me iets ‘principieel nieuws’

te brengen, daar een dergelijke vermomming van reactionnaire en waardelooze sympathieën nog niet voorkwam.

Ik verwijt zijne orchestratie hetzelfde gebrek: harde, oppervlakkige, droge kleuren, en de neigingen van een maniak. De geheele Prometheus is eigenlijk niets dan één 'reusachtig', traag tremolo. Hebt ge zijn bekken-tremolo's gehoord? om voor altijd den hekel te krijgen aan dat gouden klank-effect, dat me hier deed denken aan de starre trillingen van een stoomhamer! Hoe weinig bereikt hij door zijn acht hoorns, vijf trompetten, door zijn orgel, zijn piano, welke hij even gemaniereerd en conventioneel gebruikte als zijne andere ouderwetsche en versleten espressivo's. En vergelijk de aanwending van orgel en piano met de derde symphonie van Saint-Saëns! wat bereikt hij door zijn koor - vergelijk het met de 'Sirenen' - zelfde procédé van Debussy! door zijn opgehoopte massa - vergelijk het met de derde, zevende, en achtste van Mahler! Ik ontken niet, dat de plotselinge inzet van het fortissimo-tutti en het kraaien der trompet, opjaagt, meesleept, maar als er op dat oogenblik een lichtkroon naar beneden stortte, of het podium zakte in, dan werd de emotie nog grooter, wijl ze als soort behoort tot de bioscoop-sensaties, wier eindpunt paniek is.

Men zegt, dat Scriábine eene 'Gesamtkunst' zocht, niet in den zin van Wagner, die muziek, poëzie, en plastiek verbindt, doch de symphonie in tonen (! er *hangen* bij de moderne schilders sinds lang sonaten in verf) wil verrijken en verduidelijken door een symphonie in kleuren, en dat de neventitel (*Poème du Feu*) van het werk wellicht een toespeling is op het feit dat hier voor de eerste maal getracht wordt om een symphonie in tonen (!) door een licht- en kleurensymphonie te doen begeleiden.

Zooals men weet is het verband tusschen toon en kleur een oude onopgeloste vraag voor de aesthetici, omdat de associatie zoo individueel en twijfelachtig blijft, dat men de tenorligging o.a. rood en groen tint. Een soort van kleur-muziek bestond reeds in den pyrophon van Kastner, waar gasvlammen van verschillende lengte geluid maakten en de geschiedenis van het kleurenklavier zelf telt al jaren; Scriábine zag het instrument weer door zijn vergrootglas.

Nu krijgt men echter geen aangenaam idee van de principepen des auteurs, wanneer men leest, dat iets zoo principieels voor zijne ‘Gesamtkunst’ als de Tastiéra per luce (lichtklavier) volgens een nota in de partituur desnoods mag wegblijven en insgelijks het koor. Dat zijn ‘reusachtige’ concessies! 't Spijt me ook, dat het apparaat gecompliceerd en kostbaar is, waarom nog niet kon worden vastgesteld in hoeverre dat lichtklavier afstamt van Max Reinhardts befaamde zoeklichten of tot de idiote effecten behoort. Het schijnt me overigens, dat in de meeste opera's van Wagner het idee van Scriabine reeds lang bewust wordt toegepast, zij het dan niet van het notenblad en met een doremifasollende Tastiéra.

Scriábine doet graag alsof hij alles op den kop zet, hij definieert b.v. de extase als ‘verhoogd zenuw- en gevoelsleven’, eene omschrijving welke niet alleen tegen de etymologie van extase indruischt, doch ook tegen het pathologisch begrip en de beteekenis welke reeds eeuwen geldt. Maar Scriábine moet verstandiger, expansiever en genialer worden. Hij verzinnebeeldde in Prometheus het ontwaken der geestelijke krachten door de scheppende energie van den mensch, (het is zijn 60ste opus!) en men hoopt, dat hij eens iets goeds gaat componeeren.

III

Arnold Schönberg

Schönberg is de nieuwe meester, dien wij in den gehallucineerden avond tegemoet togen. En men denkt bij zulke voorvallen gaarne aan die plaats uit de Confessions van Rousseau, waar de schrijver den morgen der jeugd introk door een klare zon, welke over de heuvelen lichtte tot aan den vagen einder, terwijl iedere boom en struik lachend trilt in den glans, mensch en dier, die voorbijgaan, gedrenkt zijn in eene pantheïstische vreugde en melancholie. Zoo verwacht men den kunstenaar: een god uit eene goddelijke wereld. Het is de eenige waan, die ons rest als hoon voor de tegenwoordige cultuur, afdwalend van hare schoonste en gelukkigste profetieën.

Maar Schönberg heeft een ander standpunt en ik zal het mijne niet ruilen met het zijne. Gelijk Kandinsky observeerde in de schilderijen van zijn vriend: 'Eine "Vision" ist auf einer ganz kleinen Leinwand *nur* ein Kopf. Stark sprechend sind *nur* die rot umrandeten Augen. Ich möchte die Schönbergsche Malerei am liebsten die *Nurmalerei* nennen'.... dit 'Nur' vonden wij terug in zijne jongste orcheststukken als een veel kwaadaardiger methode, dan zij denkelijk zal blijken in zijne doekjes, de 'Visioenen', welke men mag identificeeren met zijne laatste muziek. Beiden zijn intuïtief gevonden uit de *inwendige* natuur. wat de *uitwendige* natuur doet vibreeren in de ziel van Schönberg is hem niet sympathiek noch waardevol, zoodat hij zijne portretten en landschappen met een muzikalen term 'noodzakelijke vingeroefeningen' noemt.

De gevolgen dezer eenzijdige zienswijze hebben

de musici echter meer verrast dan de schilders, in wier kunst dit hyper-individueele uitgangspunt misschien praktisch mogelijker is, misschien minder tot bewustheid komt tegenover een tweeden persoon. Dit zijn namelijk de bezwaren, waarom een musicus de composities van Schönberg nimmer zal kunnen adopteeren: de monsterachtigheid der praktijk en hun hyper-individualisme; andere aesthetische factoren kan men geheel buiten beschouwing laten.

Wat blijkt inderdaad, nu Schönberg de 'vingeroefeningen' van zijn strijkkwartet, zijn Pelléas et Mélisande, eindelijk overwonnen heeft?

Dat hij alle instrumenten tegen-natuurlijk aanwendt, en in hunne meest redelooze onwaarschijnlijkheden, waarvan men het stuitende en afkeurenswaardige nog beter zal beseffen, wanneer men zich herinnert, dat die instrumenten tot heden bespeeld worden door *menschen.* En zie wel het onderscheid, wanneer gij Schönberg wilt verdedigen wegens zijn picturale karakteristieken: de meest bizarre kleurmengeling is *realiteit*, zoodra zij er staat, het coloriet eener partituur daarentegen moet telkens en telkens gerealiseerd worden. En die Schönberg wil verdedigen, omdat hij het individualisme magnificeert, herinnere zich, dat orchestleden eene even vitale individualiteit bezitten als de componist Schönberg, wiens eerste plicht van individualist ware geweest de individualiteit van anderen niet te schenden. Schönbergs techniek is industrieel. Het zuiver en fijn gecompliceerd geheel, dat wij hooren, wordt machinaal te voorschijn geroepen als een modern horloge, een modern rijwiel, waaraan honderde individualiteiten automatisch en verstarrend werken.

Het blijkt verder, dat hij zijne hoorders misbruikt, wijl hij onverstaanbaarheden spreekt. In dit opzicht

is Schönberg zelfs geene actualiteit, daar wij reeds jaren geleden dezelfde vergissing beleefden in Gorter's impressionistische klank-verzen; het ‘Nurmalerei’ van Kandinsky behoeft slechts omgezet te worden in *Nurklang.* Doch de waaghalzerij der dichters is ook hier minder ernstig en gevaarlijk dan de waaghalzerij der componisten. Een boek kan een persoonlijk bezit en een eigen schat van mij worden, echter niet een muziekstuk, dat eerst volkomen leeft in zijne uitvoering, en in de maatschappij, ook al wordt zij slechts vertegenwoordigd door de tweeduizend bezoekers van een Schönberg-concert. En elke maatschappij heeft hare occulte verlangens, hare tastbare levensliefde, hare groote en mysterieuse zielswetten. Men kan er zich tijdelijk aan onttrekken om eene kunst te scheppen voor eene toekomstige maatschappij, men kan haar niet ontgaan. want dit behield de hedendaagsche beschaving van de antieke en middeleeuwsche culturen: de muziek, zij het in verzwakten vorm, bleef een onmiddellijk bestanddeel der samenleving, minder hierätisch, minder schoon, doch steeds nog algemeen.

Heeft Schönberg dus het recht, bij dien overmatigen hartstocht voor zijne ‘innere Natur’ en hooghartig gewild isolement, om de aandacht van volle zalen te vragen? Is het bovendien geene inconsequentie? Wanneer ik de structuur zijner rhythmiek en melodiek naga, de twee essentiëelste functies eener compositie, dan krijg ik lust om ondanks mijn respect voor Schönbergs kennis, hem te verzoeken ons niet meer lastig te vallen met zijne werken. In verleden, heden noch toekomst merk ik aanknoopingspunten met de vijf hier gespeelde orchestukken. Men kan alle begrippen onzer kunst projecteeren tot hare verste en dwaaste mogelijkheden, elke eisch der theorie liquideeren, men trekt ook dan zelfs geen verbindingslijnen naar

eenigen tijd, omdat deze muziek op geen andere toekomst wijst dan die van Schönberg.

Afgezien van de geluiden, welke, hoewel bekoorlijk soms, niets menschelijks meer hebben en in hunne grauwe afschuwelijkheid dikwijls doen denken aan den duivel van Dante, die ‘van zijne aars eene trompet maakte’, is het mij geheel onmogelijk in het werk van Schönberg meer te zien dan de uiting eener verregaand en tragisch geätrophieerde persoonlijkheid. In zijne muziek is de melodie onvindbaar en nu heeft men ook beweerd, dat Debussy de melodie ophief, doch merk wel het verschil: niemand kon bij Debussy aanvankelijk het melodische element als zoodanig waarnemen, omdat ze ongekend en nieuw klonk, in Schönberg's orcheststukken zal men nooit eene melodie hooren, ook niet al worden zij populair als een menuet van Haydn. Het rhythme is bij Schönberg onvindbaar, wijl dit slechts melodisch gedacht kan worden, de toon ontbreekt, wijl hij van het atonale uitgaat. Zoo verveelt hij niet, ergert niet, enerveert zelfs niet. Hij speelt buiten ons bewustzijn, innerlijk en uiterlijk, wij storen ons niet aan zijne kunst, tenzij wij verlangen naar schoonheid en menschelijkheid. Dan plaatsen ons zijne gemakkelijke cerebralismen voor vele bitterheden.

Schönberg is een zachtmoedig, beminnelijk mensch, en hoe komt hij aan die infernale rustelooze visies! Dit is zijn waan en zijne manie, hij werkt ‘einem inneren Zwange zufolge,’ hij beschouwt zich als het offer eener fataliteit. Tegen deze opvatting zal ik nooit iets inbrengen, doch betreur het, dat niet liefelijker machten zich zijner bemeesteren, want hier ligt het andere en pijnlijke verschil met Debussy: Het werk van den Franschman is immer gedrenkt in schoonheid, Schönberg's kunst heeft een somber, leeg aspect.

***

Hij is een der heftigst aangevochten componisten van Duitschland, geldt als de meest werkdadige, progressieve en fanatieke volgeling der moderne kunst. Zijne 'symphonische Dichtung' '*Pelléas et Mélisande*' werpt naast de vele muzikale bedenkingen, deze vraag het allereerst op: Hoe waagt men het, zich een gedicht toe te eigenen, dat een zoo individueel eigendom is van Maeterlinck en Debussy, twee geestverwanten; eene stof te begeeren, welke door beide kunstenaars zoo hartstochtelijk en volmaakt is geboetseerd; een leven te benaderen als vreemdeling in die spookachtige, verdroomde wereld? Schönberg zegt, dat de muziek van 'Pelléas et Mélisande' geheel buiten Debussy om ontstond en moet naïef zijn of zijne critici voor buitengewoon dom houden (waarvoor in Duitschland redenen schijnen te zijn) om een dergelijke pyramidale waarheid te laten drukken. Wie zal Schönberg's sanguinischen Pelléas identificeeren of verwarren met den bovennatuurlijk geïntoneerden franschen? Wie zal debussysmen vinden in deze exuberante, maar logge, schuifelende klanken en rhythmen, tenzij men de quarten-accoorden, overmatige en heele-toonsaccoorden waarlijk beschouwt als de essence van Debussy's kunst! Schönberg, die doorgaans scheldt op theoretici, had als theoreticus zulk een bekrompen inzicht niet moeten verkondigen in zijne 'Harmonielehre'.

Deze Harmonielehre heeft de bekoorlijkheden van eene ruïne, de ruïne der muzikale dogma's en theoremen, welke onze tijd bezig is te sloopen. Daarom is dit boek voor den beginneling even gevaarlijk als elk ander systeem, waar leerstelligheid dient als sanctie voor conservatieve en uitgeputte beginselen. Schönberg doolt in zijn geschrift van de eene verouderde meening naar de andere en doceert ze gemoedelijk, humoristisch en popu-

lair. Als aestheticus en causeur geeft hij hier en daar origineele visies, doch niet als leeraar. Waarom durfde deze modernist niet tot den leerling zeggen: ‘Men vormt de accoorden voortaan door rijen van quarten’? Waarom durfde hij als fundament eener theorie niet te stellen: ‘de drieklank als zoodanig bestaat niet meer in de nieuwe kunst’ - ‘de tonale functies waren geschikt en voldoende voor den pruikentijd’ - ‘het accoord is ondenkbaar of oneindig’? Inderdaad: Wanneer zal er moderne muziek onderwezen worden? Wanneer zal de leerling niet meer gedwongen zijn om zijne meesters te verloochenen, zoodra hij de schoonheid en den hartstocht proeft? Driekwart van Schönberg's boek is den bewonderaar van Debussy of Mahler onbruikbaar en vijandig; het is een oud systeem.

Zulk een oud systeem is ook Schönberg's compositie ‘Pelléas et Mélisande’. De introductie verraadt, dat hij een vereerder was (of is) van Brahms en met leedvermaak zag men de akolythen van den braven stijl zich zien vervelen bij dit academische stuk. Het is de mathematische doorvoering van een fossiel motief, een reptielisch fragmentje, dat kronkelt van het eene instrument naar het andere, onveranderlijk en fatalistisch. Niet alleen als motievisch bouwer volgt hij de methode Brahms-Reger, maar ook als kunstenaar, en dit verwijt ik hem. Hij verveelt terwille van een opzet, welke alleen in de partituur boeit, gelijk Strauss' fuge van ‘Also sprach Zarathustra’, ter wille van een thema, en evenmin als deze zoekt hij allereerst het betooverende, de ontroering. Een enkele maal in de rest van zijne compositie, welke lang genoeg duurt om merkwaardige passages te tellen. Ik vroeg me echter af, of deze genoeg relief krijgen voor den hoorder in dien chaos van klank en vermoeiende experimenten en geloof het niet, want van zeer gevoelige

invallen heeft men de uitdrukking slechts vluchtig kunnen vermoeden, daar zij te eenzaam en broos stonden in deze onafgebroken geluids- en krachtsexpansie.

In de cantilene heerscht nog de invloed van Wagner; de orchestratie en de neiging tot het groteske, karakteristieke, typeerende en demonstratieve (de glissandi der gedempte bazuinen doen het publiek als kinderen genieten) wijst op affiniteit met Richard Strauss, de *onmelodische* polyphonie op verwantschap met Reger. Deze Pelléas toont geen eigen psyche en geen muzikale. Van Maeterlinck's drama bemerkt men bovendien niet veel en gelijk men bij Sibelius (die ook gehypnotiseerd werd door dit onderwerp), den eenen hoofdpersoon mist, zoo ontbreekt hier de andere: 'Mélisande'.

Van een individueelen Schönberg dus geen spoor. Hoe jammer, dat deze kunstenaar te trouw epigoon is van die richting onzer eeuw, welke het karigst begiftigd werd door de Charites! Want hij verspilt zijne macht, zoolang zijne kunst zich niet bevrijdt van het onbekoorlijke der materie, zoolang zij de bekoring, het daemonisch lokkende niet zoekt, najaagt, het bezielde ruilt voor het onbezielde.

Albert Roussel

Wat hier geschreven wordt over Albert Roussel kan noch volledig, noch definitief zijn. Hij is 47 jaar en wij kenden hem niet. Pierre Lalo in de 'Temps', G. Jean-Aubry in verschillende periodieken, en anderen, rekenden zijn werk tot het beste der laatste tien jaren, doch vóór 1916 hoorden wij

geen noot van Roussel. En op een fragment, (Soir d'été) uit ‘Le Poême de la Forêt’ en een ander fragment, (Les Dieux dans l'ombre des Cavernes) uit ‘Les Evocations’, moet dit artikel gebaseerd blijven.

Ik sta altijd weer verbaasd over de wonderlijke en gewijde reserve der fransche componisten. Als Strauss of Schillings of Weingartner met iets bezig zijn, staan hunne kranten bij het eerste bedrijf al vol bekendmakingen; bij het tweede bedrijf komen de interviews; bij het derde de geschillen, de contractbreuken, de processen met de schoonmoeder, ongelukken met de virtuozen, de opzienbarende keuze van het orchest, de ramingen van het fantastische honorarium, de aankondiging van grillige of revolutionnaire orchest-machines, en de vijfmaal verhoogde prijzen der plaatsen. Op den dag der uitvoering is de partituur gedrukt, ook in arrangementen; dan verschijnt de onvermijdelijke en overbodige ‘leiddraad’ der ‘jonge lieden, die over u schrijven’, zooals Strauss-zelf het uitdrukte en 's avonds wordt het succes naar alle landen getelegrafeerd. Zij achtervolgen u met hunne boekdeelen; de obscuurste criticus krijgt eene partituur thuis gestuurd om beschouwingen te houden over den stijl, er worden overeenkomsten gesloten met alle mogelijke instellingen, alle mogelijke dirigenten, overal wordt het stuk gespeeld en besproken. Zoo is daar de kunstenaar impressario; een circusdirecteur verbetert hem geen enkele truc; men weet niet meer de scheidslijn tusschen kunst en commercialisme; waar begint de eene, waar houdt de andere op en welk effect of welke emotie is nièt-gehonoreerd en gevonden buiten het lawaai en de reclame?

Zie daarentegen de monacale, teruggetrokken houding der fransche meesters. César Franck heeft

zijne vrienden en toegenegen leerlingen, maar geen pers en geen publiek, die zich om hem bekommeren; 's morgens gaat hij naar de Ste Clotilde orgel spelen, geeft den heelen dag lessen, componeert wat in de vacantie en doet dat onveranderlijk, tot hij overreden wordt door een vuilniswagen. Chausson is rijk, trekt zich nergens iets van aan, schrijft enkele meesterwerken, krijgt een ongeluk met zijn fiets, een schedelbreuk en geen haan kraait er naar. Over Debussy las men nooit een letter in de fransche dagbladen; toen hij voor de derde maal levensgevaarlijk geopereerd werd aan de kanker, vernam men dat uit amerikaansche en oostenrijksche kranten. Dat hij stierf vonden Reuter noch Havas de moeite waard om naar Nederland te seinen. Henri Duparc, zenuwziek, leeft ergens in Zwitserland, teruggetrokken van elke openbaarheid. Of Maurice Ravel en Roger-Ducasse gemobiliseerd zijn geweest, niemand weet het. Albéric Magnard was gewoon zijn vertolkers de grootste moeilijkheden in den weg te leggen; daar kan ons Concertgebouwsextet nieuws van vertellen. Granados leerden wij pas kennen, toen hij getorpedeerd werd. Ik kan er nog tientallen noemen, die even afgezonderd bleven. Zelfs een Strawinsky, omwentelaar genoeg overigens, dringt nauwelijks tot ons door. Niemand op het schreeuwerige wereld-forum houdt zich met hen bezig, doch zij bouwen hunne meesterwerken en wachten onverstoorbaar betere tijden. En hunne muziek, die onmerkbaar de geheele aarde gaat vervullen, doet mij altijd denken aan de tooverzangen, welke de Egyptenaren griften in het binnenste hunner pyramiden: geen sterveling zag of zong ze, maar tòch klonken zij door in de oneindige eeuwigheid. Deze en dezelfde magie moeten wij onze gróóte en eenzelvige muziek wel toekennen, hoe zou zij anders bestaan? In Holland ook zal men

doorgaan met nota te nemen van den geringsten Duitscher, die een domme fuge, dubbelfuge, of variatie kreeg uitgevoerd en uitgegeven. Wat doet het er toe? 't Andere duurt langer dan wij, catalogiseerende critici....

***

Wij kenden ook Albert Roussel niet, die reeds 47 jaar is. Zijn vader was groot-industrieel te Tourcoing, op de grens van België en Frankrijk, waar trieste, monotone landschappen afwisselen met rookerige fabriekssteden, waar de eene helft van Frankrijk zwoegde voor de andere helft, wier lachende aarde zuidelijker ligt; een Vlaming van Tourcoing, dat omringd is van steden (Lens, Cambrai, Tournay, Arras, Courtrai, Douai), die voor de oude fransche muziek der middeleeuwen en der renaissance zóó vruchtbaar zijn geweest, dat men nu nog vreest voor hare bibliotheken, omdat er schatten zijn op te graven van onuitgegeven muziek, welke ieder oogenblik onder het vuur van kanonnen of plunderaars kan komen. Zijne moeder stamde uit Champagne, Champagne, waar de faunen van Debussy en Mallarmé droomden en begeerden onder de doorschijnende druiventrossen.

Roussel werd zee-officier en kwam op de 'Borda', dat ook het opleidingsschip was van Pierre Loti, meen ik. Met de 'Styx', een kanonneerboot, maakte hij eene reis naar Cochinchina, waar hij de tempels en steden vond der 'Evocations.' In 1894 trad hij uit den dienst en werd in '98 leerling der Schola Cantorum. Daar studeerde hij tot 1907, onder leiding van Vincent d'Indy, hoewel hij er in 1902 reeds les gaf in het contrapunt, in 1902 zijn 'Résurrection' schreef naar den roman van Tolstoï, in 1905 zijn trio liet uitvoeren, in 1906 'Les Rustiques' (klavierstukken), zijn 'Divertissement' voor piano en

blaasinstrumenten - nog altijd als leerling van d'Indy.... Maar de Franschen houden van goed, conscientieus en vooral levend handwerk.

G. Jean-Aubry geeft dit portret van hem: ‘Zijn werk is naar zijn beeld gemaakt: hij wordt er in weerkaatst als in den zuiversten spiegel, met zijn liefde voor het leven zonder kreten, zijn beheerschten doch fellen hartstocht, een exquise weelderigheid, duizend raffinementen zonder manierisme, en onder die teerheid en dien glimlach een zachte, stoere en soms melancholische kracht.

Met een trage zekerheid, waaronder hij de onrust en de aarzelingen angstvallig verborg, heeft hij zich uitgebeeld zonder ophef, zonder de nieuwsgierigheid van wie ook op zich te willen vestigen, zich slechts verlatend op zijn werken.

En zij, die de uitingen zochten der jonge fransche muziek, kwamen langzamerhand tot hem en vonden bij hem de puurste. Ze hebben van zijn Trio gehouden en van zijn Sonate, de betooverendste en de hartstochtelijkste onzer moderne Sonates voor piano en viool. Voor ons zelf afzonderlijk en voor groepen hebben we zijne liederen, een tiental, waarvan elk bij iedere nieuwe ontmoeting met volmaakte bekoorlijkheid opleeft, laten spelen en herspelen. Verrukelijkheid van de “Odelette”, van de “Nuit d'Automne” of den “Jardin mouillé”, geruchtloos drama der melancholische adieux: wie onzer sedert 7 of 8 jaar werd ooit moe ze te hooren en opnieuw te hooren?

“*Le Poème de la Forêt*” heeft ons die op landschappen verliefde ziel onthuld, welke zich reeds in de drie stukken der “*Rustiques*” had geopenbaard, dit gevoel voor 't schilderachtige, dat in de vormen van een trio of sonate niet vervaagde en aldus hun dikwijls te stroeve dogma's wist te vernieuwen. Als men de ontwikkeling van geheel dit werk volgt,

schijnt het, dat de geest zich verruimt door den elken dag wijder wordenden horizon er van te meten.

Niemand spreekt minder over zijn werken dan Albert Roussel, en men vindt geen werk waarachter zijn maker beter verdwijnt: toch drukt de een zich uit in het ander door zijn bescheiden bekentenissen en eene ingetogenheid die haar effect niet mist.

In de "*Evocations*" heeft hij volgens hetzelfde plan zijne indrukken uitgezongen, zonder zich om een thesis, ethnographische aanduidingen, of geographische beschrijvingen te bekommeren, zonder iets van al die optuigingen, welke om een schijn te wekken van authenticiteit, de waarheid van het hart doen verminderen en verdwijnen.

De droom heeft in zijn visie een even groot aandeel als de werkelijkheid, al werden zijn indrukken geïnspireerd door Indië, het land zelf blijft in de "*Evocations*" met opzet onduidelijk: Indië, Thibet, Indo-China, of wel China of Perzië, dat komt er weinig op aan. Alleen de hoedanigheid van den droom komt in aanmerking: die van Albert Roussel is liefelijk en voluptueus. Langzaam aan verdwijnt de duisternis, de rozige stad doemt op in de verte en vervliegt weer, als in een begoocheling of droom en de koren op den oever van den heiligen stroom zien den nacht vluchten bij de lichte aanraking der zon, die hunne eenparige stemmen met liefde bezingen.

De schilder en de dichter, die vanaf zijn eerste getuigenissen in dezen musicus leven, hebben zich in dit werk met nieuwe kracht kunnen vereenigen; doch al is het onderwerp van zulk een geluidsdroom nog zoo oostersch of hindoesch, hij openbaart denzelfden hartstocht, dezelfde aangeboren sierlijkheid, dezelfde verfijnde zinnelijkheid, die ons Albert

Roussel in zijne vorige werken deden kennen als een der echtste fransche geesten der hedendaagsche muziek.

Zijne vernuftige orchestratie verraadt nergens dien obstinaten drang naar opvallendheid, welke te dikwijls de waarde der moderne werken heeft verminderd; de instrumenten worden niet aangewend uit zucht om een probleem op te lossen, maar om het spel van hun coloriet en hunne nuances op de verbeelding of op het gevoel van den hoorder; 't eerste wat men ziet, is niet een buitensporig procédé, men denkt slechts aan 't genoegen van te luisteren en bekoord te worden, en te voelen, wat zulk een bekoorlijkheid tegelijkertijd aan zeldzaams en heerlijk-menschelijks bevat: een sensatie van volheid vervult den geest met een durende tevredenheid.'

Tot zoover Aubry.

De partituur van '*Les Dieux dans l'Ombre des Cavernes*' is inderdaad indrukwekkend, rijk en geheimzinnig, als, laat ik zeggen, Akédysséril van Villiers de l'Isle Adam. Hij heft een thema aan, zwaarmoedig en plechtig als een oude hymne; het is donker, speelt tusschen bladerruischen, licht als zonnestralen, en weifelende clair-obscurs. Over dezen tempel-achtergrond doolt even de schim van een dans. Vreemde en hiëratische koperaccoorden, klanken als tooverformules, met een bas die onregelmatige slangenbewegingen maakt, voeren naar de tragische godheid, welke zich voortdurend grootscher afteekent uit de schuifelende chromatiek tot huiveringwekkende afmetingen en weerspiegelingen. In die occulte glanzen plaatst Roussel een wilden diabolieken dans met religieuse accenten. Ik denk uit de verte aan Salammbô, het zou muziek kunnen zijn voor een Carthagineesch Moloch-feest; en ook denk ik even aan Moussorgski's 'Nuit sur le Mont

Chauve'. Het is een dans in alle gedaanten, weelderig-zacht en knetterend van koper, die in eene bezwijming eindigt, de bezwijming, waaruit zich de mystieke vervoering en de grandiose exaltatie verheffen: een zeer teeder en zeer verheven lied van goddelijkheid, dat eindigt in de matelooze stilte van het begin: de verborgen tempel en het eeuwige ruischen der bladeren. Eene evocatie, een visioen...

Maurice Ravel

Du sang, de la volupté et de la mort.... ik heb geen kostbaarder herinnering voor Ravel's 'Rapsodie espagnole' en voor de meeste, nieuwe fransche muziek dan dat kostbare boek van Maurice Barrès; een boek, welks woorden u omzweven als een altijd emaneerende parfum van magnetische en onverwelkbare droomen. Het speelt in 't Zuiden, gelijk Ravel's symphonie, het heeft hetzelfde stille, diep doorgloeiende accent en lyrische overgave, dezelfde affiniteit der subconsciente wonderen, die men nauwelijks vermoeden kan en op dezelfde wijze strooit het zijne stemmingen als herfstdraden van muziek.

Ravel preludeert den nacht en zeeft het laatste licht door enkele schrale geluiden; de schemering daalt en zeldzame ontroeringen bloeien op uit de stilte, melancholie die verrukking is, melodieën der twee clarinetten, der twee fagotten, schuw en verliefd, een solo-viool, die huivert, zacht insinueerende melodieën, eene plotselinge opstuwing der klanken en der stemming, raadselen van 't geluk, welke wegzinken in een ver geluid, een cor anglais, die streelt, en ''t was in zulken nacht', dat de laatste gedachte over me kwam van de goddelijkheid onzer muziek.

Men moet Ravel nauwlijks minder vereeren dan Debussy. Debussy deed het revolutionnaire werk, Ravel voltooide het - op dezelfde basis, even rijk, even melodisch en expansief, aangrijpend en onmiddellijk. Toen Ravel begon, waren de theses der fransche muziek gesteld, de latiniseering was begonnen en hare kleur reeds aangeduid. In Ravel hoort men geen noot Wagner, geen noot duitschen klank, het orchest bezit eene klaarheid, welke op iedere bladzijde protesteert tegen de duitsche partituren, de vorm is beperkt tot een uiterste en elk deel der 'Rapsodie espagnole' protesteert tegen de lengte-records der duitsche symphonieën; het rhythme kreeg nieuwe gestalten, de harmoniek nieuwe mogelijkheden, de melodie eene nieuwe psyche, die uit een ander deel van Europa stamt, en de contacten terug geeft met de oudheid, met de middeleeuwen, met den Oriënt, met de intonaties van Slaven en Kelten, welke de duitsche muziek sinds honderd jaren bezig was te smoren. En terwijl de Duitschers hun orchest verrijken met bezems, met wind- en donder-machines, koe-klokken, paardebellen, adem-verlengende-preparaten, zelfs met instrumenten, die niet bestaan, en de bestaande vermeerderen met tientallen, welke niet behoefden te bestaan, toonen de Franschen hun meesterschap en superioriteit met het ouderwetsch en praktisch materiaal, waaruit 'de anderen' niet één nieuwen klank konden tooveren.

Tallooze vragen en gedachten bestormen mij gelijk schimmen, wanneer ik muziek hoor van Ravel en Debussy, welke mij toeklinkt als onze moedertaal. Maar hoe bewijs ik dit en hoe ontneem ik u den sluier, welke ons bevangt? Er scheiden ons drie eeuwen van onze aanknoopings-punten, in drie eeuwen kwam ons ras-instinct niet tot uiting dan door phrases, in drie eeuwen hebben

wij onze muzikale moedertaal niet gehoord; even lang stamelen wij absoluut tevergeefs, even lang zoeken wij onzen ‘nationalen’ stijl in het luchtledige.

Ik twijfel niet aan de oprechtheid onzer Saksers, die aansluiten bij Schumann en Brahms, en ons in die psyche, in dien toon, in die rhythmiek een ‘eigen’ volkslied, een ‘eigen’ muziek willen schenken. Ik zal hen zelfs geen bastaards noemen, omdat zij niet slagen, wijl er fataliteiten zijn, welke zij niet bespeurden, doch die hen tegenwerken. Het hollandsche lied en de hollandsche muziek der negentiende eeuw en der achttiende eeuw *zijn* niet het hollandsche lied en de hollandsche muziek; het zijn geimporteerde deuntjes uit het Oosten, welke de *Nederlander* nooit gemaakt en nooit gezongen heeft.

De ziel van ons ras sluimert in de zeventiende en in de vóór-zeventiende eeuw. Ik zal affiniteiten opnoemen, die u misschien inlichten. Vergelijk de melodie van ‘Bergen-op-Zoom’ met het hoofdthema uit ‘Le chef d'armée’ een lied van den echten Rus Moussorgsky; het is dezelfde ziel, dezelfde toon, hetzelfde rhythme; vergelijk het materiaal waarmee ‘Boris Godounoff’ werd gecomponeerd door denzelfden Moussorgsky, eene populaire en geniale opera, welke onze Saksers natuurlijk nooit hebben opgevoerd, met het materiaal van Valerius' Gedenck-klanck; vergelijk onze zeventiende-eeuwsche muziek, voor zoover ze gered is uit de archieven (hoewel niet bevredigend, daar ze onmiddellijk in handen viel van schoolvossen), met de muziek van Lully, de muziek van Rameau, die nog dezelfde intonaties aanwijst. Vergelijk deze met onzen ouden Wilhelmus, waarvan men zelfs bewees, dat hij uit Frankrijk stamt.

De vraag naar aanleiding van deze opmerkingen

is eenvoudig: Waarom zijn wij afgeweken van deze traditie, waarom hebben wij deze contacten verbroken en hardnèkkig verbroken? Laten de Saksers, die reeds jaren in het ijle werken en ons willen ketenen aan den Germaan, antwoorden.

Met dezelfde gegevens, welke ik noemde, Moussorgsky en de zeventiende-eeuwsche fransche muziek, gegevens, welke zij simpel moderniseerden, bouwden de fransche componisten, die in 1870 kinderen waren, met veel genie en veel geduld een nationalen stijl, lijnrecht tegenover den duitschen. De essens, de psyche, de toon, het rhythme, de essens vinden wij in onze eigen zeventiende-eeuwsche muziek en in Valerius' Gedenckklanck, wij behoeven niemand na te volgen, als wij ons maar rekenschap geven van de juiste methode en niet opnieuw in het ijle gaan werken, want deze psyche, toon en rhythme komen alleen in eene fransche techniek tot hun recht en tot hun leven.

Daarom hoor ik in Ravel en in Debussy onze muzikale moedertaal, daarom ijver ik voor opvoeringen van deze meesters, waartegen eene gansche kaste en eene gansche pers zich verzet.